بيت مثنّى ..

■ سعد الجبوري

مِنْ « نَهْرِ جاسمَ » تنهضُ الأقمارُ
فانهَضْ يامثنّى
خطوة أخرى ،
وتسقطُ كلُّ أوراق التقاويم الرديئة ،
خطوة أخرى ،
ويكتمل الحصاد الأكبُر ،
انهض يامثنى
واقطع اجازتك ،
اللصوص ، الى حقول الورد ينسلّون ،
هَبَّ الورد ،
هَبَّ الرعدُ ،
هبت راية اليوم العظيْم ..
والبصرةُ امتدت الى كلّ الربايا ..
لاتَنَمْ ..
فلربما نثر النعاسُ رذاذَهُ فوق المدينةِ
يامثنى لاتَنَمْ

فالارضُ دَمْ
والأفقُ دَمْ
والوردُ دَمْ
مَنْ قال : قد تغفو
ولاتنسَلُّ أفعى ..
مَنْ قال : قد لاتُقبل الغربانُ ،
والحقدُ القديمْ
لايطرقُ الابواب ثانيةً ،
ولايأتي بطابور العَجَمْ ..
من قال : وردُ الرافدينْ
لايُمسكُ السكينَ
حين تحوِّمُ الريحُ السَّمُومْ
فانهض لشمسٍ في الجبين ،
لرايةٍ تعلو بهاتين اليدينْ
فاليوم تمسك بالنجوم ،
اليوم تمسك بالنجومْ

* * *

عُبْسٌ جديدُ ،
فيه تغتسِلُ المدينةُ ،
والهلالْ
يدنو من الشرفات ،
والطرقات تحمل للسواتر في الضحى ،
قمر الغضَبْ ..

هذا أوانُ البصرةِ ،
ادخُلْ يامثنى
رُدَّ عنها ماتُخَلِّفُهُ القنابلُ في يديها ،
والشظايا بين عينيها ..

مثنى وردةُ أخرى ،
صباحٌ فاض من أقصى الشمالْ
ليضمَّ آخرَ نخلةٍ ،
نَشَرَتْ ضفائرَهَا
على شطِّ العَرَبْ

* *

غَبَش ،
ونهرٌ طالعٌ من كلِّ بيتٍ في العراق ،
اشهَدْ مثنى ،
كيف يغدو الماءُ باروداً ،
وكيف النخل يفتكُ بالييابِ ،
أكنتَ ، قبل الان ،
تختصر البلاد
باصبعٍ فوق الزناد ،
اكنتَ قبل الان ،
تشهد كيف جمرُ العشق ،
يورقُ في اليدينْ ..
من أين ينسَلُّ الظلامُ اذن ،
وفي كفيكَ ،
شمسُ الرافدينْ ؟

* * *

غبَشٌ ، وريح
كيف لايُصغي مثنى ،
كيف لا تُصغي الخيول
لفحيح أدغالٍ تدبُّ ،
وزحف معتوهين ،
مَنْ قرعَ الطبولْ
فانشقت الفلوات ،
عن برقٍ يرجُّ الكائنات
دمٌ وعُطّابُ ،
وفرسانٌ تصولْ
والموج خلف الموج ،
خلف الموج
أطلق يامثنى النارَ ،
واختصر الوصولْ

* * *

هو ذا مثنى يدفع الاعداء ،
يتبعهم ،
وينحدرون صوب الموت ،
يحصدهم ،
وينحدرون صوب السيف ،
ها هو ذا مثنى..
تدنو السواتر منه ،
يعبر ،
ثم يعبر ،
رشقة أخرى ،
تقدّم يامثنى
فالآن يكبو الوحش من ذعرٍ ،
أمام جيادنا
يكبو وتتبعه الحرابُ ..
الآن يغدو الوردُ باروداً ،
ويشتعلُ السحابُ
ويفورُ في الكفُ الترابُ ..
فادخُلْ
سيحملُكَ الضحى ،
ويرفُ بين يديكَ ،
بيَرقٌ ..
بيتُ كريمُ فيكَ ينهضُ ،
طفلتان ،
وسيِّدٌ ببنيهِ يرفعُ رأسه بين الرجالْ ..
بيتُ كريُم ،
أصلُهُ في وجهِ «وضّاح» ،
وفي عينَيْ «موفَّق» ..
سيجيُ من قلبِ الرحى ،
شُدَّ النطاقْ
وآصعَدْ ،

فموعدنا بآخر ساترٍ ..
هو ذا مثنى ،
طالع بين السواتر
بيرقاً يعلو ويعلو
يقحم الريح السموم ،
وحوله الخيلُ العِتاقْ ..
هو ذا مثنى ..
رشقة أخرى ،
وأخرى ،
وردة اخرى أمام النهر ،
تحتضن الشظايا ،
وردةٌ تمضي ،
ليخفق بيرقٌ باسمِ العراقْ

* * *

غبشٌ ،
وعرسٌ في المدينة ،
والهلالْ ..
يدنو من الشرفات ،
فانهض يا مثنى
اليوم يصعد « نهر جاسم » للشمالْ
آذار أقبل يا مثنى ،
والتقاويم الرديئة ، كلّها سقطتْ ،
وبيتُكَ ما يزالْ
بدمٍ نُحصِّنه ،
وورد يمسكُ السكين ،
مازال الضحى يدنو ،
وجمرُ العشق يورق في اليدينْ ..
من أين ينسَلُّ الظلامُ اذن ،
وفي كفيكَ شمسُ الرافدينْ ؟

تجارب

محمد البقال*

■ حميد سعيد

نشرت في مجموعة «طفولة الماء»

* طبعة اولى ـ مطبعة الاديب البغدادية ـ بغداد ١٩٨٥

لا أستطيع الحديث عن هذا النص ، دون ان أتوقف عند قضيتين سبقت ورافقت زمن كتابة قصيدة محمد البقال .. وجميع قصائد مجموعة طفولة الماء «التي ضمت هذا النص .

وسأتناولهما من خلال تسلسلهما الزمني ، اذ لايمكن وضعهما في موضع واحد بالنسبة لاهميتهما .. فالقضية الاولى فنية ، والثانية وطنية مصيرية .

القضية الاولى .. ان انقطاعا دام خمس سنوات ، لم اكتب خلالها أي نص شعري ، ففي اواخر عام ١٩٧٧ كتبت آخر قصيدة من قصائد مجموعة «حرائق الحضور» وهي قصيدة مباهج يومية ، ثم كتبت في عام ١٩٨٢ أول قصيدة من قصائد مجموعة «طفولة الماء» وهي قصيدة العريف عبدالعباس .

واذا كان الانقطاع عن كتابة الشعر ، بعد صدور اية مجموعة من مجموعاتي الشعرية بعض عاداتي الشعرية ، كان يحدث في البداية فترافقه سورة من القلق ، حتى أظن ان الشعر قد هجرني الى غير رجعة .

ورغم القلق والظنون ، لم افتعل الكتابة الشعرية .. واظل أنتظر القصيدة ، ثم تاتي على موعد أو على غير موعد .

أما في السنوات الاخيرة ، فقد صار الانقطاع ، مدى مفتوحا للتأمل والمراجعة والبحث عن المضاف والجديد ، وماعاد القلق يحضرني بملامحه المألوفة .

القضية الثانية .. الحرب العراقية-الايرانية ، ومنذ البداية كنت أعي ما تعنيه هذه الحرب ، وادرك طبيعة مشروعها العدواني ، وما يستهدفه من حاضرنا ومستقبلنا وتاريخنا .

انها ليست حرب حدود ، أو مجرد صراع تجاوز السياسة الى السلاح ، بل هي ارادة توسعية عنصرية تذهب الى أقصى التطرف في الغاء خصوصيات شعب عظيم وامة كريمة ، وهي نظرية شاذة مسلحة بانحطاط غريزي اراد الشر بوطني ، الارض والاختيار والانسان والاستقلال والثقافة والفن والفرح واللغة .

وكلما أقتربت من طبيعة المشروع العدواني الخميني ، بالوعي أو المعلومات ، كلما ازددت اقترابا من وطني ، ومن خصوصياته .

كنت اخشى على ضحكات الاطفال واغانيهم ، واخشى على قصائدي وقصائد أصحابي .. وأتأمل كتبي واحاور لسان العرب واكشف لابن منظور عن قلقي .

وكلما عدت الى بيتي بعد انتهاء الدوام الصباحي ، وارى نصب الحرية ، في ساحة التحرير أحس ان ملامح جواد سليم المسكونة بالطمأنينة ، تتغير ويحل محلها أسى عميق .

وكان العراق المسلح بالوعي وخبرات التاريخ ، يواجه المشروع العدواني ، بقوة الحياة ، وتمتد جبهة القتال الى أعمق أعماق الارادة الانسانية وكان الابداع المدرب على المواجهة اميناً على تقاليده الوطنية ، ويلتحق الشعراء بفيلق الكلمة ، كل بوعيه وقدرته وتقاليده ، وكلهم بوطنيتهم وحبهم للعراق .

وتوزع النص الشعري على محاور السائد الشعري ، بين عودة لطقوس الحماسة وانجاز القصيدة الوطنية .. وعبر متابعتي لهذا الشعر ، كنت موزعا بين سؤالين وجوابين

هل تمتلك هذه النصوص مبررها الوطني .. فاقول : نعم .

وهل من الممكن كتابة نص شعري متوفر على خصوصية ابداعية ، مع المبرر الوطني .. واقول : نعم .

وعبر عامين من التامل ، كانت ملامح القصيدة التي اريد تتشكل وتظهر ، بتاثير الحدث الكبير وجديدة في حياة العراقيين ، وفي حياتي .

في اواسط الستينات ، وبعد ردة تشرين ١٩٦٣ ، كنت قد غادرت الحلة ، ورغم زياراتي الاسبوعية ، الا انها ما كانت توفر لي حالة من التواصل مع زمن مرّ ، وظل منه فعله في الذاكرة .

لقد كانت فترة انقطاع عن الطفولة والصبا .. اذ كنت لا أعدم المبررات التي تطيل هذا الزمن وتكرسه ، فتضعف الذاكرة وتسطح الوقت .

اعرف ان خزين طفولتي ثري جدا ، وطالما غرفت منه ونهلت من معينه ، غير انه يشف بفعل السنين والنسيان ، وفقر الالوان المحاصرة بنمطية العلاقات .

حين بدات الحرب وطالت واتسعت ، ما كان بالامكان ان يظل الانسان بمناى عن احداثها ، البطولات والتضحيات ودماء الشهداء تفرض حضورها ، وللشهادة عزها ، وللبطولة مساحة اعتزاز في العقل والضمير .

من موقعي في الاعلام ، كنت ارى صورة الوطن الصامد والشعب المقاتل والجندي الذي يذود عن ارضه وتاريخه ومستقبله .

ومن موقعي في الحياة ، بعلاقاتها وواجباتها الاجتماعية ، كنت ارى تفاصيل تلك الصورة ، فيما اسمع ، وفي مايتاح لي من مشاهدة ومعاينة في مواضع الجنود وامتداداتها في الحياة ، في البيوت والشوارع ، في المدن والقرى .

هنا او هناك ، كنت اتامل ملامح العطاء ، وتنفتح الذاكرة على احداث واناس ومواقف تكوّن قاعدة مايحدث .

وفي لقاء بالمقاتلين او في مشاركة في مجلس فاتحة لشهيد ، او في زيارة جريح ، كنت التقي بزمن وملامح غابت عني في زحمة الحياة ومشاغلها ومستجداتها .

فالعريف عبدالعباس ، بطل اول قصيدة اكتبها عن الحرب ، كنت قد درسته في احدى المدارس الريفية ، يوم كنت معلما ، وحين التقيت به بعد سنين في زمن الحرب ، اعادني الى طفولته التي اعرف والى تفاصيل كامنة في الذاكرة تؤهلني لكتابة سيرة شعرية لمقاتل عراقي ، اعرف بامكانية صلاحيتها لان تكون سيرة شعرية لمطلق المقاتلين العراقيين .

وان قصيدة «منصور» هي مفاجاة الالتقاء بالزمن الذي مر ، فمنصور الذي التقي به في مجلس لفاتحة شهيد ، بعد ثلاثة عقود من الزمن ، اعادني الى منصور الصبي ، وكان اللقاء بالصبي منصور لا بالرجل الذي التقيت .

لان الرجل الذي التقيت غائب في زمن الغياب .

هكذا وجدت طفولة الاشياء ، وهي غير معزولة عن واقع كان وواقع تغير ، وبهذا اكتشفت الطريق المؤدي الى قصيدة الحرب ، اقصد قصيدة الحرب العراقية ـ الايرانية ، بخصوصيتها عبر قاعدتها الاجتماعية التي تبعدها عن الوصف الخارجي او التجريد .

وحين كتب صديقي الشاعر سامي مهدي مقالته عن مجموعة «طفولة الماء» التي نشرت في مجلة افاق عربية ، قال ان كل الرموز الانسانية فيها من حميد سعيد ، في مواقفه وحياته ، وهو في قوله هذا يقترب من الحقيقة ويبتعد عنها في آن واحد .

يقترب من الحقيقة ، لان الذين كتبت عنهم واستحضرتهم رموزا شعرية لم اكن بمعزل عنهم ، حياة وتجربة زمنا ، انهم يمتون اليّ بصلة الواقع والموقف والذاكرة ، ويبتعد عنها ، لان لهم حياتهم التي تصعب مصادرتها بالمحبة .

ان قصيدة الحرب ، في الانسان ، حيث كانت قصائدي رائدة هذا الشعر في الحرب ، هي اول اجابة عن سؤالي في امكانية كتابة نص شعري يمتلك مبرريه الوطني والابداعي ، وبهما يحقق الاضافة التي اريد .

لقد كانت تجاوزا لحصارين ، شخصي ، وعام ، اذ كانت القصيدة تابعة لتقاليد شعرية راسخة وسهل من ظهورها الكثيف احساس الشاعر بان لاوقت للانتظار في ظرف يتعرض فيه وطنه لاقسى المخاطر واشد التحديات .

وهذا التجاوز ، تحول الى سياق اعتمدته معظم قصائد الحرب الحديثة وتحول الى مايشبه التقليد ، في غياب البحث الابداعي لدى بعض الشعراء وضعف الذاكرة الموضوعية لدى بعض النقاد .

لقد استمعت الى بحث قدمه الدكتور علي عباس علوان ، في احدى جلسات المربد الثامن النقدية ، تناول فيه ظاهرة قصيدة الشخصية في شعر الحرب ، واذ تناول في سياق المقارنة قصيدة العريف عبدالعباس ، لم تسعفه ذاكرته في تاثير زمنها ، وبالتالي تاثيرها هي او سواها من قصائدي في القصائد التي تناولها لشعراء اخرين .

واذ احطت هذه التجربة ، باسبابها خلال كتابات ولقاءات نشرت في صحف ومجلات واسعة الانتشار ، ثم صدر بعض منها في كتاب «حرائق الشعر .. عن تجربة حميد

سعيد الشعرية» للناقد المغربي الاستاذ حسن الغرفي ، وخلال كل ذلك حددت كثيرا من المصطلحات والتوصيفات ، وردت في بحث الدكتور علي عباس علوان المشار اليه دون ان يشير الى جهدي هذا .

فان كان قد اطلع عليها ، فان الموضوعية الاكاديمية تقتضي منه اشارة اليها ، وان لم يطلع ، فتلك مشكلته هو وبالتالي مشكلة البحث الذي قدمه .

لقد اشرتُ في زمن مبكر الى ان تراث القصيدة الحديثة ، يتوفر على هذا النمط من النصوص ، وبخاصة لدى عبدالوهاب البياتي وسعدي يوسف ولم يكن هذا النمط غائبا عني ، سواء في فترة كتابة نصوصي الشعرية تلك ، كان الشخص فيها هو الموضوع ، اما في قصيدة الحرب ، فان الشخص ، المقاتل او الشهيد ، الأم او الاب او الجد .. الخ .. هو بعض مكوناتها ولانني اتحدث هنا عن قصيدتي ، وهي التي صنعت اوصافها ولم تستجب لاوصاف من خارجها ، في النموذج او في ما تفرضه وصفيات النقد .

ان طبيعة الحرب ، وما قدمه العراقيون فيها ، يضع الوعي الابداعي في الحياة ، الانسان والموقف والحاضر والتاريخ ، ولان المواجهة شاملة، وان الصراع بين مشروع بائس ومنغلق ومتخلف وعدواني وبين الحياة ، فان الابداع الذي يقف في المواجهة مع وطنه وشعبه لابد ان يستحضر مفردات الحياة نفسها متمسكا بدوره في توسيع مساحة الوعي .

ان معركة بهذا الحجم ، لاتترك للحماسة الا موقعا ضيقا ، اما الزمن فهو لصالح الوعي ، حيث يختصر موقع الحماسة ، وجاءت سنوات الحرب العراقية ـ الايرانية مؤكدة الوعي غير نافية للحماسة .

ومشروع الوعي ، لانبرة الحماسة ، له حدوده ومكوناته ، ويظل الاخر ، المتلقي هو صاحب الشان ، فردا او كيانا اجتماعيا ، لان المقاتل بقدر ما يحقق من عطاء ، يكون قد حقق حالة الاقتراب من روح الكيان الاجتماعي .

لان جبهة الصراع ، تمتد الى العمق ، في الجغرافية والانسان ، وبهذا الامتداد حققت شروط صمودها .

في كتابة نص الحرب ، حيث يحضر المتلقي ، في النص نفسه ، فان هدف الكتابة غير غائب ، ولهذا احتشدت القصيدة بكل مايبسر لها حالة التواصل والتاثير ، قاموسها اليومي وذاكرتها التاريخية وموحياتها الاجتماعية .

ثم تداخلها بالقصة واعتمادها الحوار وتوفرها على السيناريو واقترابها من المسرح .

ان هذه المفردات التي كرست ملامح نص الحرب الشعري ما كانت بمعزل عن وعي الواقع ووعي الابداع ووعي الهدف ، لذلك فان النصوص التي عجزت عن امتلاك هذا الوعي لم تستطع مجاراة الواقع ومتغيراته . ان قصيدة «محمد البقال» لم تقترب من ساحة المعركة ، ولم تتحدث عن مقاتل ولا اغترفت من القاموس العسكري ، ولم تستعر اوصاف الجبابرة لاشخاصها .

واذا كان عليّ ، ان اتحدث عن محمد البقال ، الانسان قبل اختياره موضوعا للقصيدة ، فهو رفيق صبا ، تحول في الشعر الى حالة تجاوزته الى سواه من رفاق الصبا ، لم تغب ملامحه ، لكنه اخذ في الحالة الشعرية من ملامح الاخرين ، من حاضرهم ومن الماضي ايضا .

كثيرون هم الذين هرعوا من الذاكرة الى حياة محمد البقال الشعرية ، واحتلوا موقعاً فيها ، منهم من مات مبكرا ومنهم من مات بعد كتابة القصيدة ومنهم مازال في الحياة .

تبدأ من الماضي ، من بداية الوعي ، فهي تبدأ بشخصين محمد البقال والراوي وبموقفين ووعيين. يختار الاول التشرد ويختار الثاني الزمن المشاكس ، ولانهما صديقان ، يحاول كل منهما ان ياخذ صاحبه الى عالمه الخاص ، وفي مدينة صغيرة ليس من حدود نهائية بين الاختيارين وليس من قطيعة بين الصديقين ، يظل اكتشاف العالم الخاص بكل منهما مُهيا للآخر .

لكن ليس الى مدى وحدة عالميهما او تداخلهما .

انهما يلتقيان في الغضب والقلق والحزن ، ويفترقان في التعبير عنها ، فلقد اختار محمد البقال النساء والخمر ، واختار الراوي الشعر والحلم وانتظار المدن الجديدة .

يتزوج محمد البقال وينجب تسعة ابناء ، وما اكثرهم رفاق الصبا الذين مارسوا سعادتهم من خلال مزيد من الانجاب ، اما الاخر فقد مضى في حلمه الى شوطه الاقصى ، حيث لاحدود للمعرفة ولا للرحيل ، وحيث لا حدود للحلم الصعب في التغيير .

من فرح محمد البقال بالابناء ، الى فرح الاخر بالوطن الذي يقترب من الحلم ، يبدأ اللقاء ، انهم يحملون ملامح الوطن الحلم ، في براءتهم وبالوعي الجديد الذي يتواصل مع حلم التغيير وانتظار المدن الجديدة .

وفي مقطع :

ارى في التسعة النجباء .. صحو العمر
كل حدائق الاجداد .. والشعر العظيم
قصائد الغزل ..
الطيور البيض تسبقهم الى الوطن الجديد

ومن ثم في امتداد هذا المقطع ، يكون العراق الجديد حاضرا ، في بهائه ويكون حضور الراوي مكررا بنبرة الفرح ، وبالصبا الذي يستعيد مكانه من خلال صبا مصعب ، انه ولدي ، الذي تنتشر البشائر في صباه وترتدي الثكنات لون عيونه ، والقادر على ان يتبادل معي غده الجميل .

ومن غد مصعب الجميل ، اي من الحلم المستمر بالتغيير ، يتصالح الراوي مع ماضي اختياره ، واعترف ان هذا الموقف اثير عندي ، لانني امتلك قناعة صادقة بما اخترت وما فعلت في حياتي .

لقد كانت قناعاتي هي الضابط الامين لحياتي ، واذا كانت الالتزامات التي احاطت بي واحطت بها نفسي تخدش سطح هذا التطابق ، واحس بالاسى حين افشل في ذلك .. لكنني استطيع القول ان مملكتي في القصيدة حافظت على سعادتها بالاخلاص المتطرف لايمانها .

ان قصيدتي الاولى ، هي قصيدتي الاخيرة ، في احتفاظها بكلمة السر ، تلك المفردة الخطيرة التي لاتمنح نفسها الا للعارفين الانقياء الاتقياء ، وليس اكثر بؤسا من الشاعر الذي يخون قصيدته .

ان خيانة كهذه هي ام الكبائر ، وهي الطريق الى خيانة اخرى ، حيث تخون القصيدة شاعرها ، وان اي تهاون في كرامتها ترد عليه بما يمس كرامة الانسان فيه .

وكثيرا ما يتوهم الشاعر ، وكثيرا ماتوهم القصيدة ، ان التهاون معها بحسابات لا شعرية يمكن ان يحفظ لها او له مكانا في دائرة الابداع ، غير ان قراءة اخرى ، تؤكد خلل هذا الموقف .

وكقارىء .. قد يكون الموضوع ، او الحالة العامة او الخاصة ، تُدخل الشعري بغيره ، لكن سرعان ما يذهب هذا التداخل بتغير الحالة وتراجع الموضوع ، وكم هي النصوص التي استاثرت في مرحلة ما بالاعجاب الى حد الايهام ، بين الموضوع والشعر ، ثم فقدت استئثارها .

بينما ظل النص الشعري ، يفرض فعله على الزمن ، وتراجع الموضوع لا اريد من هذا ان اقلل من شان الموضوع في الابداع ولكن اؤكد حقيقة ، ان اهمية الموضوع لاتمنح العمل الابداعي قوة الفعل الابداعي .

لان القراءة ، واعادة القراءة ، منحتنا يقين امكانية ان يمد الابداع الحقيقي في عمر الموضوع ، ولن يحدث العكس الا في مجال الوثيقة التاريخية ، او الشاهد .

ان مفاجاة التحولات في الحرب ، التي فرضت مستجداتها ، في افتراضات كان لها من الرسوخ الى حد وضعها احيانا في مصاف اليقين .

البناء في زمن الحرب ، واقعا لاشعارا .. الصبر وطول النفس ، وبالتالي تحمل اعباء الحرب الطويلة ، كرد على ما يقال من قصر نفس الانسان في منطقتنا .

الفرح كمعادل للحزن الذي ظل سمة للعراقي ، في اغانيه وتنويمات العراقيات لاطفالهن ، وكنا نقول ان الحزن ،ولد مع حضارة النهرين ورافقهما في جريانهما الخالد .

الانفجار الثقافي في كل مجالاته ، علما وادبا وفنا ومعمارا .

استمرار الحياة في تفتحها والاصرار على الاختيار الديمقراطي .

في نص «محمد البقال» وفي الواقع ايضا ، ليست هي الحرب ، وراء هذه المفاجاة ، وانما هي وليدة مفاجاة سبقتها ، وكان لها من الرسوخ ما اعطاها شهادة النجاح في امتحان الحرب .

انها الماسة العراقية التي توهجت في زمن الحرب .

شعب عظيم وقيادة فذة وتجربة فريدة .

ومن صحو القصيدة .. تظهر امراة مباركة
تدور على البيوت .. وتطرق الابواب
يفتح مصعب والتسعة النجباء ..
بابا
ان بيت محمد البقال صار مدينةً ..
ومحمد البقال مزهو بحاضره
ومندهشٌ بماضٍ كنتُ احمله الية

ان صحو القصيدة .. هو صحو الوطن ، وان المراة المباركة هي الأم وشاهد الصحو .

وكانت الام في الحضارة العراقية القديمة ، رمز العطاء والخير والولادة الجديدة ، وهكذا كانت في التاريخ العربي ، اما في تاريخ العراق السياسي الحديث ، وفي تاريخنا كجيل عرف قسوة الاحتدام السياسي وتحمل من اعبائها الكثير الكثير ، فما اكثر ما قدمت الامهات ، وما اصعب معاناتهن ..

وكيف لي ان انسى الامهات ، على ابواب المعتقلات والسجون ، او في التظاهرات يحملن العصي والحجارة .. او يخبئن النشرات والكتب الممنوعة .. ويفتحن ابواب بيوتهن للمطاردين .. ويضمدن الجرحى .

ان المراة المباركة التي تدور على البيوت .. وتطرق الابواب هي البشير والبشارة ، وان الذين يفتحون لها بابا .. انما يفتحون افقا في الحياة الجديدة ، انهم الابناء الذين تفتحوا في زمن الثورة الجديد .

ان مصعبا والتسعة النجباء ، هم رموز مرحلة ، لايمكن ان تنقطع عن ماضيها وان افراحهم وليدة تضحيات جليلة للاجيال التي سبقتهم وهذا اللقاء مع المراة المباركة عند باب الحياة الجديدة هو اشارة التواصل والاعتراف والحب .

لعلهم فتحوا للمراة المباركة ، للبشير والبشارة ، باب بيتي ، او باب بيتك أو باب بيت محمد البقال ، وليكن باب بيت محمد البقال كما اوحت به القصيدة ، فان هذا البيت السعيد بابنائه المزهو بالحاضر الذي كان خارج توقع صاحبه ، يمثل كل بيت عراقي ، بيتي او بيتك .

انه المدينة الجديدة .

في هذا الطقس ، يستعيد محمد البقال علاقة عمر ، واذ يرى صدق حلمي الذي كان يشكك فيه ، وبين شكه ذاك ويقينه هذا ، يعيش دهشة التحول ، واذا كانت الدهشة وليدة التغيرات السريعة ، فان طبيعة التحول والفرق الشاسع بين الشك واليقين هو تعويض عن الزمن ، وهما السبيل الذي لا يؤدي الا الى الدهشة .

هنا استعيد واقعا ، يكرر دهشة محمد البقال ، ويعبر عنه بمواقف مختلفة ، وكل الذين رأوا في بدايات ذلك الحلم الجميل عالما مستحيلا ، وما كانوا يستطيعون الارتفاع الى ذراه او الاقتراب من طموحه ، عرفوا دهشة اللامستحيل ، وهم يرون الحلم مدنا وانتصارات وانسانا جديدا .

في هذا اللقاء ، حيث تقترب الدهشة من العالم الحلمي ، يكون تاريخ العلاقة بين الراوي ومحمد البقال ، بين موقفين ، عرفناهما في بدايات النص ، قد اخذ مستوى اخر هيات له تحويلات الواقع .

انه لقاء غير منبتٍّ عن تاريخه ، ولكنه يتمثل حاضرا ويمهد لمستوى جديد من هذا اللقاء في ادراكه لمتغير اخر .

انه متغير الحرب ، وما اكدته من قيم وطنية واجتماعية واخلاقية ، اذ اصبحت العلاقة اعمق من علاقة وحدة الموقف الفكري او الانتماء التنظيمي أو علاقة القربى او الذكريات المشتركة ، وهذه مستويات من العلاقة اشار اليها سياق النص بين قطبيه الراوي ومحمد البقال .

في المقطع قبل الاخير من القصيدة :

امس التقينا في نداء القادسيةِ
كلُّ هذا العمر مرَّ .. وما التقينا ..
مثلما كان اللقاءُ على نداءِ القادسية

ان هذا اللقاء لايتنكر لمستويات اللقاء الاخرى ، بل يكتشفها لأنها افصحت عن قوتها حين تخلت عن سلبيتها ، بوقوفها في صف الوطن متحدية ومضحية ، والذين عاشوا الوطن في زمن العدوان الايراني ادركوا كم كشفت تلك العلاقات عن عوامل قوة في متغيراتها ، وان روحا جديدة سكنت المصطلح الذي فقد بعض حيويته بفعل السكون .

الم نر عائلة تفخر بما قدمت ، من مقاتلين او شهداء ؟

الم نشهد سباقا بين المدن والتنظيمات في ما تقدم من عطاء ودعم لصمود الوطن ، في التبرع وفي اعداد المتطوعين و عدد قواطع الجيش الشعبي ؟

الم نسمع عشيرة تزهو ، بان عدد الذين نالوا انواط الشجاعة من ابنائها ، اكثر مما نال ابناء سواها ؟

الم نعش اعتزاز قرية بان لم يسجل على احد من ابنائها حالة هروب من الخدمة العسكرية ؟

اما التقينا بوالد ووالدة .. يفخران بعدد ابنائهما الذين يدافعون عن الارض والكرامة ؟

ونحن .. اما كنا اقرب الى كل هذه الحالات المجيدة ؟

الم تتعمق علاقاتنا بمدننا وعوائلنا واصدقائنا واقربائنا في مواقف العطاء الفذ ؟

ان اقدس الشعارات اخذت معنى جديدا قريبا من العقل والضمير ، وان انبل الممارسات اكتنزت بذاكرة الحياة .

في مستجدات الحرب ، صار الوطن المهدد بمعزل عن اعتراضات الشعر ، ليس تأجيلا للوعي ، فالاعتراضات كثيرة مثلما هي الاخطاء ، ولكنها اخطاء الاخرين افرادا ومؤسسات ، وليس من الوطنية ان نحاسب الوطن على أخطاء الاخرين ، مهما كانت مواقعهم .

الشعر والوطن في مواجهة الانحراف .

فهي معركة الشعر ايضا ، ومعركة اللغة الجديدة ، ومن تقاليد القصيدة في بلاد الرافدين منذ طفولة الحضارة ، انها تقاتل مع اهلها .. دون ان تتورط في التخلي عن شرطها الابداعي ، وان نصا شعريا عظيما وخالدا مثل ملحمة كلكامش يؤكد ان الشعر الحقيقي اكثر قدرة على رؤية الاشياء .. وكلما اقترب من روح الابداع كان اكثر قربا الى موضوعه والى الوطن .

ان اللغة الشعرية ، وهي تتفجر في موضوعها هذا ، الحرب والوطن ، تستعيد صباها مثلما المقاتل والوطن ، فالعدو الذي يقتل الاطفال ويدمر الحضارة ويعادي الثقافة ويحقد على المثقفين يضع الشعر في مدى التصويب ويضع رأس القصيدة بين الفرضة والشعيرة ، وينصب لها المشانق في مدن الموت والجريمة .

وكثيرون هم الذين اعدمهم نظام الملالي في طهران ،

واكثر منهم الذين شردوا في كل صقع من اصقاع العالم ، بتهمة الحياة والابداع والشعر والموسيقى والفرح .

ان القصيدة تدافع عن نفسها ايضا ، عن ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، فالمقابر لا تستمع الى الشعر والموتى لايحبون الشاعر !

ما اجمل ان يحضر الضحك في ميدان القصيدة ، هنا تكون الضحكة التي ما فارقت تاريخ العلاقة بين محمد البقال والراوي ، شاهدا مجيدا ، ودورا فذا ، فاية ضحكة تلك التي تحمل بشارة الثورة ، وتحتل مكانها في التاريخ الانساني .

ان الضحك هذا لايمت بصلة لذلك الضحك الذي رآه ابو الطيب المتنبي كالبكاء .

انه الضحك ، الذي يرى .

اخيرا .. اريد أن اتوقف ، عند منعطف اللغة ، في نص محمد البقال وفي معظم قصائد الحرب التي ظهرت في مجموعة طفولة الماء ، ذلك أن تحولا في لغة قصائد الحرب سنراه فيما بعد وهي التي نشرت في مجموعة مملكة عبدالله .

وقبل ذلك ، ساتوقف عند خلل في جسد هذا النص ، لا ادري لم فاتني أن انتبه اليه وقت الكتابة او حين اعددتها للنشر ، وحين ضممتها الى المجموعة الشعرية التي ظهرت فيها .

ورغم ان هذه القصيدة ، اعيد نشرها مرات ومرات ، في صحف ومجلات عربية ، وقراتها في اكثر من ندوة شعرية ، فقد ظل الخلل قائما وبعيدا عن انتباهي اليه .

في صيف ١٩٨٥ ، اقيمت امسية شعرية في باريس ، شاركني فيها الشاعران يوسف الصايغ وفيصل جاسم ، واخترت في تلك الامسية عددا من القصائد منها هذه القصيدة .

واثناء القراءة ، توقفت عند :

لك يازمان الوصل غنينا ..
وقاتلنا لاجلك
الف اندلس ترافقنا اليك
وما ارتضينا غير وجهك والبشارة ..
كل احلى الناس .. تهوانا
ولم نعشق سواك ..
بك اتحدنا ،
واكتشفنا مفردات ،
ما ابحث بها لغير صغارك الفقراء

في تلك اللحظة ، احسست بفجاجة قولي :

كل احلى الناس .. تهوانا
ولم نعشق سواك

فقراتها في تلك الامسية

وما ارتضينا غير وجهك والبشارة
واتحدنا ..
فاكتشفنا مفردات ،
ما ابحت بها لغير صغارك الفقراء

لكن مازلت مترددا في ازالة هذا الخلل عن جسد القصيدة ، فليس من عادتي ان اغير في نص نشرته ، حتى في حالة اكتشاف خلل فيه ، لانني احيانا اتعمد الخلل الى حد الانحراف اللغوي .. حين اشعر ان الخلل يقربني من الاحساس بالفعل الشعري للمفردة .

يوم كنت طالبا في الجامعة ، قلت لاستاذي المرحوم الدكتور سليم النعيمي انني افضل ان الفظ الكلمة هكذا ، وليس كما وردت في الكتاب وكنت اعرف ان ما ورد في الكتاب هو الصواب ، فاجابني بطريقته المباشرة وبالعامية : قابل هي اللغة مال ابوك !!

واستمرت هذه المشاكسة اللغوية تراودني في الشعر .. واذكر انني اثناء كتابة قصيدة ياجارة الدم والدمار .. ايام الحصار الصهيوني لبيروت كتبت :

واعرف ان خلف الظهر روما
ثم روما ..
ثم روما ..

لكنني احسست بثقلها ، بل احسست انها لاتعبر عن الحالة التي اريد ، فجروءت على كتابتها :

واعرف ان خلف الظهر رومٌ
ثم رومٌ
ثم رومٌ ..

وهكذا نشرتها ، دون خشية وانا اعرف ماسيقال عنها ، وكثيرة هي الحالات التي اعيش فيها صراعا بين احساسي وبين القاعدة اللغوية .

اعود الى المنعطف اللغوي في هذه القصيدة وفي سواها من قصائد الحرب التي نشرت في مجموعة طفولة الماء ، حيث اخذت اللغة منحى ابعدها عن التوتر ، ومال بها الى استرخاء بنائي ، وهذا المنعطف له مبرراته ، وانا لا ابرر بها فالحالة والموضوع ومسار القصائد وشخوصها ، وعمق الاحساس بالمتلقي ومشروع تداخل مساحات الوعي معه ، ادى الى انفتاح النص لغةً وفكرةً .

واذ يفقد البناء اللغوي توتره ، ينتقل هذا التوتر الى كل النص ، من اجل ان يستكمل مشروعه ، موضوعا وفنا ووعيا .

البطل السياسي في مرحلة الواقعية السياسية الثورية

■ عباس عبد جاسم

كانت ثورة ١٩٦٨ ـ بمثابة نقطة إنطلاق جديدة للقاص العراقي في مواجهة واقع جديد، ورغم انه إنفعل الثورة وتفاعل معها، فان رؤيته القصصية في (بعدها الفني) لم تستوعب قوانين تطور حركة التغيير الثوري، وبخاصة عند الانتقال من مرحلة سياسية محكومة بقوى ذات طبيعة برجوازية وشبه إقطاعية الى مرحلة ثورية تقودها قوى ذات طبيعة قومية عن أبطال نموذجيين ينتقيهم بدقة واعتناء وصنعة قصصية، بقصد إستلهام التغيير الثوري، وما يتمخض عنه من معطيات ثورية، وقد تجسّد هؤلاء الابطال في موضوعات قصصية تصور النكوص السياسي في الماضي ضمن مناخ ثوري

ولكن مايجعل الاستجابة الثورية في القصص العراقي بعد ثورة ١٩٦٨ ـ تختلف تماماً عن الاستجابة الثورية بعد ثورة ١٩٥٨ ـ هو انها استجابة واعية ومتصاعدة لم تتعرض الى الانتكاسة بفعل حركة الثورة المستمرة، وبذلك استطاعت الرؤية القصصية في (بعدها الفكري) ان تعبر عن وعي فكري متقدم في ادراك القاص لموقعه الجديد من حركة الواقع، فالقاص سعد البزاز رغم قصور رؤيته القصصية في (بعدها الفني)، فقد كانت متقدمة في (بعدها الفكري) بحيث أشار في مقدمة مجموعته الاولى «الهجرات» التي كتب قصصها بين (١٩٦٧ ـ ١٩٧٠) الى النكوص السياسي الذي يشد القاص الى الماضي في ظل النهوض الثوري ما بعد الثورة، إذ يقول :ـ

« هذه القصص تمثل مواقف سابقة لم تزل فيها شوائب النكوص والابطال المهزوزين .. فلتكن وثيقة تعرية لتلك الفترة التي انضجت افكار مرحلتنا المتجهة نحو الاشتراكية والمفاهيم المنهجية للثورة .. والفرح الحقيقي للانسان. والبطل المهزوز الآتي بين يديك .. حين يذل، لاينتهي. لسنا نقوى اكثر من الكشف والادانة .. لاننا محاطون بتركة من الافكار الرجعية والليبرالية وتراث من المفاهيم السوداء قبل ان يكون هذا الكشف ». (١)

وقد عبر القصص العراقي خلال الاعوام الاولى للثورة عن حالة من حالات الاصطراع بين النكوص والنهوض، وهذه الحالة أفرزت أبطالاً قلقين أو مهزوزين، ولهذا نجدهم متخلفين عن مسيرة الثورة بحكم كونهم مثقلين بتركات الماضي والسياسي، وبالتالي فهم يمارسون الاعتراف والتكفير عن خيباتهم واحباطاتهم المختلفة. وان كانت ايجابية المضمون السياسي للبطل ما بعد الثورة تشكل استجابة طبيعية لمعطيات الثورة نفسها، فان الشكل الفني غالباً مايكشف عن مستوى متخلف في الاسلوب والمعالجة لدرجة السذاجة والمباشرة أحياناً، وبالتالي تفتقد أغلب القصص العراقي ذات المضمون السياسي الايجابي للبطل ـ الى عناصر القوة والتحدي والبقاء بسبب عدم نضوح الشكل الفني المعبر عنه.

كما عبرت القصص العراقي خلال الاعوام التالية للثورة عن جملة من التناقضات العميقة في الواقع العربي، وخاصة حرب تشرين، إذ لم تكن حرباً تحريرية بقدر ما كانت تحريكية على مستوى التكنيك العسكري، وبالتالي أفضت بالوضع العربي الى حالة (اللاحرب واللاسلم).

ان حرب تشرين كشفت ومن ثم اكدت على ان للمقاتل العربي قدرة وامكانية على مجابهة العدو بخبرة وارادة قوية، بل والتفوق عليه من موقع مقتدر وايمان عميق بقضيته.

ان السمة المميزة في قصص حرب تشرين ـ انه مقاتل مسلح بالوعي السياسي، ولهذا فان السمة القتالية ـ هي سمة جديدة مضافة الى السمات الايجابية للبطل السياسي في القصص العراقي.

● سمات البطل السياسي مابعد الثورة

وما يعنينا هنا أن من أبرز سمات البطل السياسي ما بعد الثورة :ـ

* أولاً ـ السمة النضالية : أي انه مناضل سياسي يناضل من اجل قضية مبدئية يؤمن بها إيماناً عقدئدياً ، وقد عبر عن الجوانب المشرقة في ظروف النضال الايجابي قبل الثورة .

* ثانياً ـ السمة الثورية : أي انه بطل ثوري ربط مصيره بمصير الثورة ، وذلك تعبيراً عن صيرورة الواقع الجديد ضمن حركة تطور الثورة في مسارها الاجتماعي العام .

السمة القتالية : أي انه بطل مقاتل مسلح بالوعي السياسي ، إذ يقاتل وفي خياله هدف تحرري وحدوي اشتراكي .

ان هذه السمات (الثورية والنضالية والقتالية) هي فعل وانعكاس لقيم وممارسات الثورة في المجتمع الثوري ، ولهذا يسعىٰ البطل السياسي في هذه المرحلة وفق هذه القيم والممارسات الى تجاوز حالات الخيبة والسقوط والاحباط السياسي .

● صورة المناضل السياسي

لقد لجا القاص العراقي مابعد الثورة الى تصوير واقع ماقبل الثورة ، وذلك تعبيراً عن حالة (نفسية ـ سياسية) كانت تسيطر على وعي القاص بالذات ، وقد عبرت صورة المناضل السياسي في سمته النضالية عن طبيعة صدامية قائمة على الصمود والتحدي في مواجهة قوىٰ القهر السياسي .

صحيح انه مناضل ، مطارد ، هارب ، معذب ، ولكنه في كل الاحوال وتحت شتىٰ الظروف يابىٰ الاستسلام لقوىٰ القهر الطبقي والسياسي ولهذا فهو دائماً الخلاص المتمثل بالثورة .. النموذج البديل .

ابطال قصة «معسكر الاعتقال الصحراوي رقم ١٢٥» لجليل القيسي (٢) أجبرو للعمل الشاق في هذا المعتقل ، وليس لهم من خيار سوىٰ الاستسلام لواقع محكوم بعوامل القهر السياسي ، وهؤلاء الأسرىٰ غالباً ما يتذكرون رفاقاً لهم في السلاح وقد انتحروا بطرق شاذة إحتجاجاً على المعاملة القاسية ، وتتلخص حقيقتهم الحياتية في هذا المعتقل في

« ان قدرة الانسان على ان يموت في هذه الدوامة هي اعلىٰ درجات الحرية » .

ان أبطال القصة ، نماذج سياسية مقهورة سيكولوجياً ، لدرجة يبلغ فيها القهر الى ان تعمل بلاوعي ، وتركض بلا إتجاه ، وهم بذلك يتوحدون في أن نهايتهم محكومة بالعدم والموت والانتحار .

واذا كانت ميزة قصة « معسكر الاعتقال الصحراوي » ذات صوت واحد (ضمير المتكلم الراوي) فانها تشكل بداية جادة وجديدة للخروج من دائرة البطل الواحد الى الابطال المتعددين في ملامحهم المعبرة عن مستويات متعددة للواقع السياسي .

واذ تبدو (تجربة الاعتقال) في هذه القصة وكانها من تجارب الفدائيين الفلسطينيين المعتقلين في الأرض المحتلة ، فان عنصر الغرابة والتغريب فيها قد أضعف دلالتها الواقعية

وبالتالي فان ابطال قصة (المعتقل الصحراوي) نماذج ليست سلبية ، وانما هي نماذج ايجابية جداً بدليل إنها تبحث عن الحرية عن طريق المقاومة النفسية من داخل اسوار الخوف والاضطهاد النفسي والجسدي . (٣)

اما مسعود الظاهر بطل قصة «المغارة» لاحمد خلف (٤) مناضل مطارد آثر اختيار طريق المقاومة وعدم الاستسلام لقوى التسلط السياسي ، كما وقف ضد القانون ، لذلك يقطع الصحراء هرباً من السلطة ، وهناك يواجه ظروف الطبيعة القاسية من البرد والحر والجوع والعطش والذئاب الجائعة بعد ان تحول رفاقه الثلاثة الى جثث في الصحراء .

و (الظاهر) نموذج من النماذج التي وقفت بعد هزيمة الخامس من حزيران نداً لقوى الاستسلام والهزيمة ، وبذلك كانت الهزيمة من أهم الاسباب القوية الدافعة والمحركة لمسعود الظاهر في انتهاج طريق المقاومة الشعبية المسلحة .

ان اللقاء الذي ينعقد بينه وبين تلك المراة الضائعة وسط الخوف والمعارك في الصحراء ، كان سبباً لانقياده الى تلك المغارة ، وهناك اثناء الحصار تخترق جسد المراة رصاصة من رصاص القتلة ، عند ذلك «لم يعد يعلم اهو الذي توقف عن الرمي أم انهم فعلوا ذلك قبله» . والبطل في قصة «الرجل النجمان ياسين» (٥) مناضل يتجاوز تجربة الاعتقال بثقة وايمان وكبرياء رغم التعذيب النفسي والجسدي ، ولعل قمة صموده في صمته :ـ

* «الصمت ابلغ من الكلمات في احيان عديدة ، الصمت سلاح رهيب يدمر عدوك ، الصمت قوة تحتل الآخرين» .

«اعرف انكم تخافون المواجهة وتخشون هذا الصمت . يرعبكم . اعرف ذلك ، ولذا اتحصن بهذا الدرع المنيع صمتي» .

واذا كان البطل في هذه القصة هو «مناضل حقيقي جداً» فقد حوّله القاص الى «بطل خرافي جداً» لسبب بسيط انه تعامل معه وكانه يفوق البشر .

صحيح ان المناضل الحقيقي هو اشبه بقلعة لا يمكن أن يخترقها الجلاد ، وقد ينتهي المناضل نتيجة التعذيب النفسي والجسدي دون ان يعترف او يعلن براءته ، ولكن ليس من المعقول ان يتحول المناضل في هذه القصة (وبقدرة قادر قصصي) الى رجل اسطوري او حديدي ، لان النضال ليس ضرباً من التصوف او (النرفانا) ، بل هو معاناة نفسية وفكرية وجسدية ، تمر عبر مجالدة الذات ومغالبة قوى القهر السياسي .

وتكشف قصة «المهمة لعلي الناصري» (٦) عن مناضلين - الاول معلم مفصول والثاني شاب يكلف بمهمة توزيع المنشورات السرية ، ثم يتعرضان الى مطاردة السلطة البائدة عبر انتقالات مركزة لمظاهر تلك الظروف السلبية من النضال السري :

* «ماذا ؟ (اشتراكي) افهم . افهم .. كلمة السر .. انتظرتك منذ ساعة .. هس .. شرطي اخفض صوتك ..» .

* «ماذا ؟ انين . نعم .. هذا واضح .. رجل مريض ؟ كيف عرفت ؟ اوه كلهم مرضى .. ألاتشم الرائحة .. النتنة . المياه الراكدة ..» .

وتتميز قصة «المهمة» في انها لاتؤرخ لمناضل سياسي وحسب ، وانما تقوم باعادة بناء الشخصية المناضلة باسلوب فني جديد ، استخدم فيه القاص اسلوباً في تسريع تنمية الفكرة أو الحدث .

وفي قصة «قراءة في أوراق الفجر» لعلي الناصري ايضاً (٧) نجد البطل مناضلاً تشده حالتان :

* الاولى - وضعه داخل السجن .
* الثانية - وضعه خارج السجن .

والمهم المشترك بين هاتين الحالتين ، هو لغة النضال المشترك بين المناضل وامه «ما الذي يعقب الليل ؟؟ / وسرعان ما يكتنف عيني ضوء باهر يغطي الارجاء ، تخفق في سمائه طيور ناصعة البياض ، فالمحها تبتسم بغبطة - كمن تقرا افكاري ....» وهذا من طرف ، ومن آخر وهو داخل السجن «ماذا تقرا ؟ / النشرة الداخلية / كيف وصلت إليك ؟ / ادخلتها امي ، دستها في الاكل ...» .

كما ان معاناة هذا المناضل ، هي جزء لا يتجزأ من معاناة اقسى واصعب لرفاقه الآخرين وهم يتعرضون للقهر النفسي والجسدي : «حركت الورقة في بقعة مضيئة ، وقرات بخفوت «....» في الخارج كان ثمة طير ينعق .. واصداء تترد بشخير حاد لمصدور ، وهمهمات مكتومة اشبه بالتنهدات تتقاذفها الافواه ، وتتخللها احياناً ، صرخات فزعة او ضربات عنيفة بالايدي او الارجل كمحاوله للخلاص من كابوس رهيب» .

وتتصاعد لحظات الترقب والتوجس والخوف الى أن يفاجا بذلك الصوت الاجش «لا تتحرك .. هات ما عندك وتعال معنا» .

ويقطع القاص الحدث ، بينا يتركنا متوجدين إزاء ما يحدث .. وهذا ما يجعل القصة غير تقريرية رغم انتقالاتها التسجيلية ، ولهذا فهي تبقى مزيجاً من الهم النفسي والسياسي المتوتر حتى نهايتها المفتوحة . (٨)

* صورة البطل الثوري

تميزت الاستجابة القصصية للثورة ، في انها استجابة واعية ، وبذلك كانت الانتقالة القصصية من (الحلم الى الواقع) انتقالة تطورية من مرحلة الاحباط السياسي الى مرحلة التجاوز الثوري ، ولم تخل هذه لانتقالة بالتوازن النفسي والفكري للقاص ، لسبب ان الثورة خلقت وضعاً جديداً قوامه الحرية والعمل والاطمئنان للمستقبل .

وعلى الرغم من الموروث السياسي المشحون بالخيبات والانكسارات والاحباطات السياسية ، فقد كانت الثورة بالنسبة للقاص نقطة إنطلاق جديدة باتجاه إكتشاف قوانين تطور حركة الثورة في الواقع المعاش ، وبخاصة على مستوى نوع وحجم التغيير الاجتماعي الذي احدثته الثورة في البنى السياسية والاقتصادية .

وقد حاول القاص استلهام (صورة الانسان الجديد) باعتباره وسيلة وغاية الثورة ، وان كانت ملامح هذه الصورة قد تبلورت من حيث الروية الفكرية ، فهي لم تتبلور من حيث المعالجة الفنية ، وبذلك اخفقت القصة في ان تقدم لنا إنسان الثورة الجديد .. كانسان واقعي بسيط منفعل وفاعل في حركة الاحداث والتحولات الثورية .

واذا كان البطل هو نتاج فكري للقاص ، فان صورة البطل في القصص العراقي ما بعد الثورة تمثل صورة القاص العراقي نفسه ، بكل ما تحمل هذه الصورة من خلفيات وابعاد نفسية واجتماعية وسياسية ، وبالتالي كانت صورة البطل انعكاس لصورة المثقف البرجوازي الصغير بهمومه الفكرية وتطلعاته الثورية .

ان هموم ابطال موفق خضر في مرحلته الاولى (الانتظار والمطر) و (مرح في فردوس مفقود) هي هموم برجوازية فردية ،

اما هموم ابطاله في مرحلته الثانية (نهار متالق) و (اغنية الاشجار) فهي هموم برجوازية صغيرة تذوب في هموم إجتماعية اكبر منها .

إن بطل قصة «اللافتة»(٩) مثقف برجوازي صغير ، يدرك بانه جزء فاعل لا يتجزأ من حركة الجماهير وطليعتها الثورية التي خرجت في تظاهرة ثورية .

ولكن القصة تفتقد الى ديناميكية الفعل الثوري ، لانها لم تخرج عن إطارالوصف الفوتوغرافي لجماهير الثورة ، وهي تتحرك بحماس ثوري :

«الرؤوس تتموج بمستوى واحد مثل تيارات مائية ، ويزخ الشارع حنانه الدافق ممتزجاً بعرس الاصوات الهادرة الهاتفة» .

وقد لجا القاص في تصوير هذه التظاهرة الى رسم معادلة مسبقة ، تنطلق من ماضي القمع السياسي في مقابل التحرر السياسي وشرطة ومطاردة .. هل تذكرين الماضي » .

وعلى الرغم من ايجابية المضمون السياسي لقصة «اللافتة» ، فقد كانت بحاجة الى (وعي يقظ) للواقع ، بحيث لا تكون الرؤية القصصية غائمة بلا سيماء فكرية ، وبخاصة السيماء الفكرية للبطل في القصة . (١٠) .

وعلى الرغم من ان بطل موسى كريدي في مرحلته الاولى ، هو بطل لا منتمٍ بالمعنى الايديولوجي ، فقد كان يعاني من إحباط سياسي يدفعه باتجاه هروبي إنهزامي على الدوام بحثاً عن خلاص غير واقعي بالأساس .

فالنداء الخفي الذي يشد بطل كريدي الى (ماوراء الواقع) ليس سوى حلم مشوش أو امل غائم .

ولكن انتقالة موسى كريدي من منطقة الاحباط السياسي الى منطقة التجاوز الثوري ، كانت انتقالة مصحوبة بقلق سياسي ايجابي مشروع تماماً ، وبخاصة انه يرى بان مهمة القاص ما بعد الثورة هي :-

« التقاط المعاناة الخاصة لهذا الشعب ، ورصد تجاربه ، واحباطاته وتقدمه وافراحه ، وانكساراته الداخلية ومدى تقبله الفكرة الجديدة ، واستعداده لتقبل وتمثل فكرة الانتقال الى حياة جديدة خالية من البؤس والاستغلال والجريمة والخوف والعقد ، وهي مرحلة التحول الى الاشتراكية » . (١١)

اذن فان كان البطل وحصانه في قصة «مرمى القاع الآخر» (١٢) محاصرين ومحبطين بفعل قوى مجهولة ، فان البطل وحصانه في قصة «الحصان» (١٣) قويان ومتوثبان للاغارة على الاعداء ، بل كان الحصان «سيداً يسمع حمحمته وتتيقظ اذناه وتنتصبان ، وحين يسمع عن بعد رنة الصهيل يهزه طرب قديم » .

ان منعم العز في قصة «الحصان» مناضل ثوري من أجل قضية ثورية ، وحصانه وسيلة تعبيرية لنقل هذه القضية الى موقع جديد ومتقدم ، بدليل ان منعم العز « يتحين فرص الاغارة ، والهجوم المباغت » على الاعداء باستمرار .

ويتوحد منعم العز مع حصانه في وحدة مصيرية ، قال وهو

يرج راس الحصان كما لو انه يرج غصناً لشجرة : ان هذا امر صعب محزن وصعب .. ان تموت قبلي اليس كذلك ؟ » .

وفي الوقت الذي كان يتخذ بطل كريدي اللامنتمي (١٤) في مرحلته الأولى (من الموت) صورة من صور العدم واللاوجود ، فان بطل كريدي المنتمي (١٥) إلى قوى الثورة يتخذ (من الموت) صورة فلسفية جديدة « لابد انك اقوى من الموت .. واقوى مني ايضاً » .

وعلى الرغم من الحصار المميت ، فان منعم العز لم يهادن ولم يستسلم ، بل كان يقارع الاعداء في محاولة لاختراق الحصار المتشكل من حوله بحثاً عن منفذ لخلاص مجسداً في تحقيق ذلك الحلم الثوري .

ولكن موت الحصان بالرصاصات الثلاث التي تخترق راسه ، هذا الموت بالذات يثير جملة من الاشكالات الفنية والفكرية وفي مقدمتها :-

متى يكون القلق السياسي مشروعاً ؟

ومتى يكون التناقض او الانسجام بين الموقف الايديولوجي والنتاج الفكري للقاص ؟

اذن قصة «الحصان» ذات شحنة ثورية ، ولكنها تكشف عن ذهن قصصي مشحون بقلق سياسي . (١٦)

اما عبد الرحمن مجيد الربيعي ، فقد سئل :-

« هل التجاوز الثوري نتيجة موقف انتمائي ايديولوجي ايجابي ؟ » .

وقد اجاب قائلاً :-

« ربما نعم . وربما لا . التجاوز الثوري يحققه اشخاص نادرون يملكون خصائص نادرة ايضاً ، انهم يلتمعون كالمعادن الثمينة ، ويشكلون نقاطاً مضيئة وقيادية في المسيرة التنظيمية التي ينخرطون فيها » . (١٧)

ان بطل قصص عبد الرحمن مجيد الربيعي في مرحلته الثانية ، نموذج إيجابي في موقفه السياسي ، لانه يسير وفق اتجاه ايديولوجي محدد في ذهن الكاتب اولاً وقبل كل شيء ،

ولكنه احياناً يتجاوز الالتزام لصالح حرية الالتزام السياسي نفسه .

في قصة «سيد الزمن» فنان ينشغل بصياغة لحن ثوري ، يحاول فيه أن يسهم في عملية التغيير الثوري ، لدرجة يصل إيمانه بالثورة الى ان يردد مقولات «ثيودوراكس» اولاً « ايتها الشمس سأنظر في عينيك حتى يجف بصري » ، ويتوحد مع الزمن الثوري ثانياً « كنت عندما أبدأ في كتابة الموسيقى سيداً للزمن والموت وكنت الزمن » .

ان حياة الرسام هنا هي محور بين الماضي السياسي بكل ما ينطوي عليه من قمع وإرهاب واستلاب من جانب ، وبين الحاضر الثوري بكل ما ينطوي عليه من تحرر وانعتاق وامان من جانب آخر .

ويحاول الفنان ان يستلهم من روح الثورة (لحناً ثورياً) يجسّد فيه شعوره الوطني باحدى المناسبات الوطنية ، ولكن ثمة ذبابته تحوم من حوله ، فينشغل بها دون إتمام لحنه ، كما ينشغل ايضاً ببكاء طفله ، ومع ذلك يحاول إتمام لحنه الموسيقي .

وبالتالي يصبح اللحن مزيجاً من مرارة الماضي السياسي واشراقة الحاضر الثوري عبر معاناة نفسية وفكرية ، وقد صار لحنه مشحوناً بالفرح والانعتاق والتطلع الى المستقبل .

ان «سيد الزمن» هو ذلك البطل السياسي الذي يتجاوز إحباطه السياسي ، ومن ثم يسجل انتصاره على نفسه وعلى اعدائه الطبقيين والسياسيين ، وذلك بانتصار الثورة نفسها ، وبالتالي فهو الفنان الذي اطلقت الثورة طاقته النفسية الكامنة ، فخلق منها ذلك اللحن الثوري الجديد تعبيراً عن إنطلاق روح الحياة الجديدة في رحاب الثورة . (١٩)

وبرؤية رمزية واقعية من حيث الرؤيا والمعالجة والموقف - يقدم كاظم الاحمدي الطائر في قصة «طائر الخليج» (٢٠) كوسيلة وغاية وهدف « بحيث لا يتحول الى قضية تقليدية بل يستوعب قضية قومية ويتمثل وجودها الواقعي رغم انها قضية مرموزة » . (٢١).

والطائر هنا - « كما لو كان في ساحة معركة تدور رحاها على الماء » ورغم انه وحيد كما يبدو فهو يستطيع « ان يقود سرب الطيور » .

ان « طائر الخليج » رمز قيادي واضح ، فهو اشارة رمزية ، كما انه تشبيه رمزي « شبه الطائر برئيس البحارة ، فتذكر على الفور وقفة الرئيس امام بحارته ، عند صدر السفينة يتأملهم واحداً واحداً ، ثم شرع يشرح لهم خط سير السفينة باتجاه الجنوب دائماً » .

وللدلالة الرمزية في «طائر الخليج» دلالة واقعية ، وبذلك لم يعلُ الرمز الواقع ليصبح قائماً بذاته ولذاته ، وانما اغنى الواقع بدلالته التعبيرية » . (٢٢)

● صورة المقاتل المسلح بالوعي السياسي

يسير المقاتل في حرب تشرين في خط معاكس تماماً لحرب حزيران ، فهو لم يكن محكوماً بالهزيمة من الداخل (كما كان في حزيران) قبل ان تتجسد هزيمته كفعل في الواقع الميداني ، بل كان على قدر كبير من الايمان من الداخل بحتمية انتصاره على عدوّه من الخارج .

ان البطل هنا - مقاتل واع يقظ ، مؤمن بقضيته ، بحيث يعرف لماذا يقاتل ، وماذا كان يجري من حوله ،لذلك عندما يتوقف القتال رغماً عنه ، سرعان مايدرك - ان الحرب في تشرين مجرد لعبة سياسية للتحريك وليس للتحرير ، ولهذا من الطبيعي أن يحس بمرارة الواقع السياسي ، وبالتالي ان يسخط ويحتج احياناً ، ويرفض ويتمرد احياناً اخرى .

ولكنه لم ينكسر - كما إنكسر في حزيران - بل تجاوز انكساره السياسي السابق بروح إقتحامية جريئة وشجاعة ، ولو قدّر له ان يستمر في القتال ، لتغيرت صورتي (الراهن) و (المستقبل) في الواقع العربي ، ولكنه اوقف عنوة ، عند ذلك عاد وهو يحمل صورة مشرقة لمقاتل عربي لم يتقهقر ، وهذه الصورة تنطوي على الكثير من عناصر الأمل والتطلع والتفاؤل بالمستقبل .

برؤية تسجيلية ، وباسلوب اقرب الى الريبورتاج الصحفي ، يترسم القاص لطيف ناصر حسين في قصة « الولادة » (٢٣) مسار مقاتل يبدأ من بيته ، ثم في الشارع ، والى جبهة القتال ، وهو يعيش حالة من الزهو والكبرياء . وعندما تتوقف الحرب ، يعود من جبهة القتال ، وقد سيطرت عليه حالة من الحزن والخيبة والمرارة :

* « رتل الشاحنات يتقدم بسرعة » .
* « رتل الدبابات يعود متباطئاً » .

وقد اعتمد القاص معادلة رمزية واقعية بين مخاض زوجة المقاتل ومخاض حرب تشرين ، ففي الوقت الذي تمخضت فيه الزوجة عن ولادة ميتة ، تمخضت حرب تشرين عن ولادة ميتة ايضاً ، وبالتالي اراد القاص أن يقول ان الاحساس بالانكسار قد بدأ بالذات ثم تجسد في الواقع العربي السياسي

وفي قصة «مَن لوى أعناق المدافع» لعلي الناصري (٢٤) خيط متوتر يقودنا الى مَن اوقف الحرب في تشرين أمام

اندفاع المقاتل العربي ، عبر ردود فعل (نفسية ـ سياسية) :ـ

« الاعداء يفرون من امامي .. اتركوني اذن .. لم يجف دمي بعد .. لماذا اوقفتم القتال .. من اجل مَن لويتم اعناق المدافع وعنقي ... ؟!! » ولان القاص قد لجأ الى استخدام الضمائر المتعددة باسلوب غير متبلور بكيفية الانتقال من ضمير الى آخر او من زمان الى آخر ، فان هذه الضمائر قد تداخلت لدرجة جزات الصوت السياسي للقصة ، واصبح له اكثر من صدى .

واذا كان الصوت السياسي قد تجزأ بسبب إحكام الصنعة الفنية بوعي قصصي مسبق ، فان هذا الصوت الذي ينطوي على عدة ضمائر متداخلة ، كان ينمو ويتشكل على خط درامي مشحون بالحزن والمرارة والاحباط ، لذلك إحتفظت هذه القصة بخاصية التصعيد الدرامي الى مستوى الاحساس الحاد بالفجيعة رغم صنعتها الفنية التي بالغ فيها القاص بتعمد واضح .

وفي قصة « الاصبع التي شيعها الرجال » لمحمد عطا الله (٢٥) وهو قاص شاب ، نشم رائحة خاصة لحرب تشرين ، وهي ليست رائحة القتل والبارود في قصص الحرب التقليدية ، انما هي رائحة الشهيد التي تشدنا لحظة غيابه ولحظة حضوره من جديد عبر طقوس من التشييع والحماس والاعجاب في محاولة لتجاوز مراسيم البكاء والخوف واليأس المعتادة .

فالحرب ، لعبة سياسية ، وهناك من يحرك أطراف هذه اللعبة :ـ

« فتح النادل المذياع ، فانطلقت من فمه الحرب واخذت تتدحرج امامنا على الطاولة » .

وبضمير المتكلمين ، يشكل القاص إدانة ازاء مَن تحكم بحركة الحرب في تشرين ، ثم أوقف الحرب عند حدود التحريك ، ولم يتجاوز التحرير :ـ

« نحن لاعبون . والكرة تتدحرج أمامنا . كان الهدف سهلاً ، وكنا واثقين من وصوله تماماً عندما إنطلقت فجاة صافرة الحكم معلنة انتهاء الوقت » .

ان « الاصبع التي شيعها الرجال » هي اصبع الشهيد (وحيد) الذي يشير الى موضع الاتهام في حرب تشرين .

وفي هذه القصة لانجد بطلاً سياسياً ، بل نجد صوتاً جماعياً ذا دلالة سياسية مقرونة باصبع الشهيد الذي يشير الى قضية إنكفاء حرب تشرين بالذات بوضوح ودقة .

وفي قصة «حمد صالح .. انك تكتب قصة جيدة » (٢٦) يتخذ سالم العزاوي من حمد صالح (كقاص وجندي) محوراً فكرياً على صعيد الموقف السياسي ، وكذلك محوراً تجريبياً على صعيد التكنيك الفني ، وبذلك أوجد القاص معادلة (فنية فكرية) تبتدىء بحالة النكوص في هزيمة حزيران لتنتهي بحالة الشموخ في حرب تشرين ، وذلك من خلال بطل سياسي واقعي هو (حمد صالح) كقاص ومقاتل في آن واحد .

ان موضوع (حمد صالح ..) اكبر من ان تستوعبها قصة قصيرة ، لذلك افتقد فيها البطل الى (السيماء الواضحة) وبخاصة عندما لجأ القاص الى إسلوب السرد القصصي المباشر بضمير المخاطب . (٢٧)

● الخلاصة ●

وما نخلص إليه ، ان البطل السياسي في القصص العراقي ما بعد ثورة تموز ١٩٦٨ ، قد تبلورت ملامحه السياسية بالشكل التالي :ـ

١ـ ان حزب البعث العربي الاشتراكي ، الذي قاد قوانين تطور حركة الثورة ، كان بالنسبة للقاص ـ الارضية الايديولوجية الثابتة بين عدة ايديولوجيات عائمة في الواقع ، وبذلك شكلت هذه الايديولوجية قاعدة إرتكاز سياسي لبطل سياسي جديد ذي سمات فكرية مستلهمة من نضالات الحزب الوطنية والقومية .

٢ـ ان التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية التي قادتها الثورة خلال سنوات التغيير ، كانت بالنسبة للقاص عوامل دافعة ومحركة للانتقال من مواقع الخيبة والانكسار والاحباط السياسي الى مواقع القوة والتحدي والتجاوز الثوري ، وبذلك شكلت المرحلة الثورية بداية ولادة بطل سياسي جديد ولد من رحم الثورة عبر مخاض سياسي طويل .

٣ـ ان الاحداث القومية ، منها حرب تشرين ، كانت حدثاً سياسياً اتاح فرصة جديدة للقاص العراقي للانتقال من موقع الهزيمة والتخاذل والاستسلام الى موقع التحدي والصمود والثبات ، وبذلك جاء المقاتل في القصص العراقي أكثر خبرة وقدرة وامكانية على مواجهة عدوّه ، وبالتالي فان ميزته الاساسية انه مقاتل مسلح بالوعي السياسي .

٤ـ ان المضمون السياسي للبطل متقدم فيما ان الشكل الفني متخلف عنه ، وبذلك فان اغلب القصص ذات المضمون السياسي الايجابي تفتقد الى عناصر القدرة والامكانية في المعالجة الفنية .

المصادر والاشارات

(١) الهجرات / قصص / سعد البزاز / بغداد ـ ١٩٧٢ / ص ٥

(٢) زليخا .. البعد يقترب / مجموعة قصص / جليل القيسي / مطبعة الاديب البغدادية / بغداد ـ ١٩٧٤ / ص ١٢٥ .

(٣) ومن القصص التي تنحو نفس المنحى السياسي لجليل القيسي قصة « زليخا .. البعد يقترب » وهي ذات رمزية دالة على بطولة سياسية يلتحم فيها الوعي بالعمل البطولي .

(٤) نزهة في شوارع مهجورة / قصص قصيرة / احمد خلف / ط ١ / مطبعة الغري الحديثة ـ بغداد ١٩٧٤ / ص ٢١ .

(٥) الرجل / قصة / نجمان ياسين / مجلة حراس الوطن / العدد (١١) تشرين الثاني ١٩٧٧ .

(٦) المهمة / قصة / علي الناصري / مجلة الف باء / العدد (٣٥١) حزيران / ١٩٧٥ .

(٧) قراءة في اوراق الفجر / قصص / علي الناصري / منشورات وزارة الثقافة والفنون / بغداد ـ ١٩٧٨ / ص ٢٩ .

(٨) ولعلي الناصري / قصص اخرى ذات منحى ثوري ، منها قصة « الولادة » وهي تصور ولادة البعثي من رحم معاناة الامة عبر مخاض امراة كانت محاصرة بنوبات الطلق والالم والقلق ، وهي امراة او بالاحرى امة اختارها القدر التاريخي (وحدها دون غيرها) لان تحمل رسالة تاريخية خالدة .

وكذلك قصة « الرجل » ويرمز فيها القاص الى فارس عربي رغم انه بطل حقيقي ، فقد ارتفع به الخيال القصصي الى مستوى البطل الهيلامي ، كما ان البعد الواقعي فيها ينمو ويتشكل من خلال شخصيتي (مزهر الجاسم) الرمز الذي يتجسد فيه جيل ثوري باكمله ، و (خضرة) الرمز الذي يمثل (المراة ـ الارض) التي عاشت سنوات طويلة من العقم والجفاف والظما ، ثم ولدت اخيراً من رحم الثورة ، وبذلك اورقت الحياة فيها واخضرت معها .

(٩) اغنية الاشجار / قصص / موفق خضر / وزارة الثقافة والاعلام / بغداد ١٩٧٧ / ص ٩١ .

(١٠) ومن القصص السياسي لموفق خضر / قصة « افراح العامل سعيد جبير » وهي تصور ولادة مشروع ثوري جديد من مشاريع الثورة العملاقة ، وذلك من خلال تطلعات عامل بسيط .

(١١) ما هي مهام القاص مرحلياً ؟ / موسى كريدي / جريدة الثورة / العدد (٢٤٥٥) بتاريخ ٥ /٨ / ١٩٧٦ .

(١٢) خطوات المسافر نحو الموت / قصص / بغداد ـ ١٩٧٠ / ص ٦٠

(١٣) قصص مختارة من ادبنا القومي الاشتراكي / اعدها وقدم لها موسى كريدي / وزارة الثقافة والاعلام / بغداد / ص ٣٩٣ .

(١٤) إشارة الى بطل قصة « مرمى القاع الآخر » .

(١٥) إشارة الى بطل قصة « الحصان » .

(١٦) ومن القصص السياسي المشوش لموسى كريدي قصة « جرح في شمس هادئة » وهي قصة ترصد وتصور العلاقة بين الحلم الفلسطيني والفعل السياسي .

(١٧) حوار مع القاص والروائي عبدالرحمن مجيد الربيعي / من الاحباط السياسي الى التجاوز الثوري / حوار غير منشور / اجراه عباس عبد جاسم .

(١٨) ذاكرة المدينة / قصص قصيرة / عبدالرحمن مجيد الربيعي / وزارة الاعلام / بغداد ـ ١٩٧٥ / ص ١٨٣ .

(١٩) ومن القصص التي تنحو نفس المنحى السياسي لعبدالرحمن مجيد الربيعي ، قصة «هموم عربية» ، وهي تصور هموم مناضل عربي مطارد يبحث عن ومضة ضوء في الوطن العربي الكبير ، وقد وجد هذه الومضة في العراق متمثلة بـ « حزب البعث العربي الاشتراكي » .

(٢٠) طائر الخليج / قصص / كاظم الاحمدي / وزارة الاعلام / بغداد ـ ١٩٧٦ / ص ٨٣ .

(٢١) قضايا القصة العراقية المعاصرة / عباس عبد جاسم / وزارة الثقافة والاعلام / بغداد ـ ١٩٨٢ / ص ١٠١ .

(٢٢) ومن القصص السياسي لكاظم الاحمدي قصة « لانهم فقراء احلام مشروعة » ، وفيها تمتزج بشارة المولود الجديد بولادة الحزب عبر احلام كبيرة مشروعة .

(٢٣) وجوه معتمة فوق زجاج صقيل / لطيف ناصر حسين / وزارة الثقافة والاعلام / بغداد ـ ١٩٧٧ / ص ١٩ .

(٢٤) قراءة في اوراق الفجر / علي الناصري / وزارة الثقافة والفنون / بغداد ـ ١٩٧٨ / ص ٤٧ .

(٢٥) مجلة الثقافة العربية / العدد (١١) تشرين الثاني / ١٩٧٦ / ص ١٢٧ .

(٢٦) الامطار / سالم العزاوي / قصص / المركز الثقافي الاجتماعي في الموصل / ١٩٧٧ / ص ٨٧ .

(٢٧) ومن القصص الاخرى التي تناولت حرب تشرين كحدث سياسي ، واتخذت من المقاتل بطلاً سياسياً قصة « شجرة البمبر » لكاظم الاحمدي ، وقصة « اغنية لتشرين » لبثينة الناصري ، وقصة « الفارس » لعلي الناصري ، وغيرها كثير .

● تقتضي الضرورة الاشارة الى ان هذا الموضوع هو فصل من كتاب نقدي للمؤلف بعنوان « مقدمة في دراسة البطل السياسي في القصص العراقي »

موضوعة الحرب في السينما بين القيم الجمالية والفكرية

◆ د. جبار العبيدي

يرى بعض نقاد السينما ان صناعة الفلم تنمو وتتطور شكلا ومضموناً في الفترات التي يحتدم فيها الصراع السياسي والاجتماعي والثقافي في المجتمع الواحد او المجتمعات المتعددة. لأن الفلم ما هو الا انعكاس لموقف حضاري وفكري وجمالي، تربطه علاقة طردية بالقضايا الوطنية والقومية والانسانية. وبالتالي فانه لا يتطور بمعزل عن العوامل الاجتماعية والثقافية المحيطه به. وتاريخياً نلاحظ ان هذه الصناعة قد نمت فعلاً خلال وبعد الحربين العالميتين الاولى والثانية، وبرزت الى الوجود اساليب سينمائية تنسجم والمضامين الفكرية والجمالية التي فرضتها ظروف الحرب انذاك فالحرب « كعمل اجتماعي يفترض وجود ارادتين تتصارعان »[1] والسينما كفن اجتماعي يفترض وجود فكرتين تتضاربان . اي ان احدهما تفترض اتخاذ السينما كقاعدة لفرش القيم الجمالية المجردة من جوهرها الاجتماعي، والاخرى تريد من الفلم ان يكون بمثابة الجسر الفني لايصال القيم الجمالية المستندة الى الفكر الاجتماعي - السياسي، الى الانسان كمتلقي. اي ان يلعب الفلم دوراً مناسباً في تشكيل عملية وعي الانسان لذاته ولمجتمعه.

◆ شواهد تاريخية:-

لقد التفت الالمان بجدية الى صناعة الفلم بعد الحرب العالمية الاولى واقاموا في عام ١٩١٨ الاستديوهات الكبيرة الخاصة بالسينما ومستلزماتها، فشيدت استديوهات « يوفا » Univesum — Film — Aktiengesellschaft (Ufa) وموقعها خارج العاصمة برلين والتي بدأت انتاجاتها بافلام اتسمت باسلوب المعالجة السينمائية الجديد، والتركيز على المواضيع النفسية المعقدة والكئيبة. وحكمت سياسة الانتاج ثلاثة محاور رئيسة: الاول انتاج الدراما التاريخية كما في افلام المخرج الالماني ارنست لوبتاش، والثاني انتاج الافلام الفنتازية، كما في فلم « عيادة الطبيب كاليكري »، والثالث الفلم الدرامي النفسي او ما يعرف احياناً بفلم الدراما الذاتية الذي يهتم بالمواضيع الواقعية والحياة اليومية للانسان الالماني وهو يواجه مسارات حياته في افراحها واتراحها.

كذلك في فرنسا، وبعد الحرب العالمية الاولى برزت الى السطح الفني الارهاصات الاولى نحو الاسلوب الانطباعي في السينما مروراً بالمراحل المختلفة للاتجاهات التجريبية في الفلم. كالاسلوب الملحمي The Epic Style، اسلوب الشاشة العريضة كما في « ايل جنسز »، والاحلام الفنتازية (جان كوكتو)، والواقعية الشعرية (جان رينوار)، علماً ان هذه الاتجاهات والاساليب ظلت مؤطرة بمقولة السينمائي الفرنسي لويس ديلوس Louis Dellus السينما الفرنسية ينبغي ان تكون سينما، والسينما الفرنسية يجب ان تكون فرنسية.

وفي الاتحاد السوفيتي، الذي امم سينمته منذ عام ١٩١٩، اراد لها ان تكون وسيلة اجتماعية - سياسية - دعائية اولاً، وجمالية وفنية ثانياً. فخلال الحرب جنّد صانعو الافلام انفسهم كمقاتلين في جبهات القتال، وشكلوا فرقاً سينمائية ، قادها معظم السينمائيين البارزين امثال الكسندر دوفجينكو وبولي ريزمان وسيرجي بوتكيفيتش، وطفقت ستديوهات الافلام الروائية تنتج في اقصر الاجال افلاماً قصيرة بموضوعات حربية »[2]. لقد انتج السوفيت افلاماً مهمة خلال الحرب، مثل « وليمة في جيرمونكا » من اخراج فيسفولد بودفكين، و « انها تدافع عن الوطن » من اخراج فردريك آرملر، وانتجت افلاماً اخرى تصور مجتمع ما بعد الحرب وانتصار الارادة السوفيتية على النازيين،

بالاضافة الى الافلام التي اتسمت بالمعالجات النفسية. اذ « برزت في منتصف الخمسينات، ملامح جديدة في الفلم السوفيتي الحربي الذي اخذ يسعى الى العمق النفسي ويحاول ان يحدد موقفاً اجتماعياً في مجال الخلق الفني ولا يكتفي بتصوير الحياة على حقيقتها وحسب بل يكافح في سبيل تحويلها الى مبادىء العقل القديم والقيم الانسانية[٣]

اما في اوربا الشرقية وخاصة في بولونيا، هنغاريا، وتشيكوسلوفاكيا، ويوغسلافيا، فان صناعة الفلم ترعرعت خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها. وظهرت افلام كثيرة تمثل الموجة الجديدة The New Wave في السينما. ففي بولونيا تعرفنا على اعمال « اندريش وجدا » Andrzej Wajda « وروما‌ن بولانسكي » Roman Polanski، وفي هنغاريا برزت افلام « استيفان سيزابو Istvan Szaba و « ميكلوس جانسو » Miklos Jancso، وكذلك برزت افلام « جان نيمس » و « ميلوش فورمان » Milos Formanفي تشيكوسلوفاكيا. وفي يوغسلافيا، سينما جديدة اوجدت نفسها خلال الحرب بين قوات المقاومة. فكانت جيوش التحرير تنعم بخدماتها السينمائية التي اسهم فيها « رودي فابكوفيك » و « جورج سكريجيبك »[٤].

وبشكل عام فان الحرب العالمية الثانية قد هيأت الاجواء المناسبة والمناخات الملائمة لبروز استخدامات جديدة للفيلم من قياس ١٦ ملم، الذي اعتبر كأداة مهمة من ادوات القوات المسلحة في التوثيق والاعلام. وفعلاً شكلت لجنة خاصة تعرف بلجنة الـ (25.2) بالجمعية الامريكية للمعايير الفوتوغرافية والسينمائية (ASA) ـ اي. اس. اي ـ التي حددت عدة مجموعات من المعايير الاضافية الهامة خلال الحرب. وبعد ان حطت الحرب اوزارها اعيد فحص ودراسة جميع التجارب المتحصلة من تطبيق تلك المعايير لتقرير اي هذه المعايير يستمر العمل به وايهما يراجع وايهما يلغى[٥].

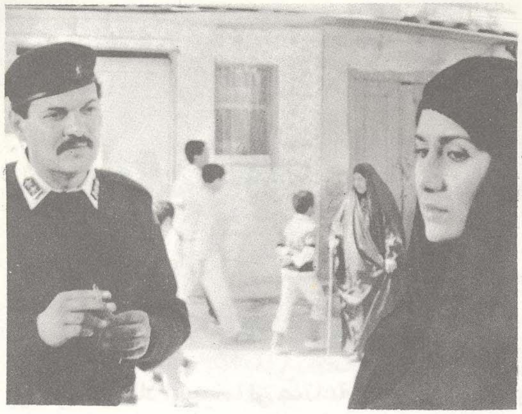
◆ المضامين الرئيسة:ـ

يمكننا تحديد اهم المضامين التي ركزت عليها الافلام العالمية التي اهتمت بموضوعة الحرب بالنقاط التالية:ـ

١ ـ مناقشة مسالة الحرب كقضية تمتلك اولوية وطنية.

٢ ـ ربط المجهود المدني بالمجهود العسكري وترسيخ المعادلة التالية: المجهود الحربي = المجهود المدني + المجهود العسكري = النصر الاكيد على العدو.

٣ ـ التاثير على العدو وبيان مطامعه ومقاصده في الغزو والتخريب الحضاري والثقافي والاجتماعي والجمالي.



صخب البحر

٤ ـ تاشير وتحليل المبادىء الايدلوجية والاخلاقية والنفسية للشجاعة والصمود على صعيد الجندي في الخط الامامي، والمواطن ـ الجندي الاحتياط ـ في الخطوط الخلفية.[٦]

٥ ـ توثيق الافعال العسكرية وبطولات المقاتلين في جبهات القتال.

بعض سمات الفلم الحربي الامريكي:ـ

١ ـ سمة المبالغة والاثارة على اساس ان الحرب كموضوع تبقى شيئاً مثيراً ومدهشاً ومستنداً على كثرة التوقعات. (Way is exciting)

٢ ـ اعتماده على الفعل الديناميكي السريع Dynamieic Action الملائم لصيغة الحرب والمعارك المكونة لها.

٣ ـ حتى وان اراد صانع الفلم بشكل مباشر او غير مباشر ان يدين الحرب فانه يبقي على عناصر الدهشة والاثارة ولا يفرط بهما رغبة منه في جذب المشاهد، والابقاء على الخط التصاعدي للارباح.

٤ ـ في بعض الأفلام الحربية ـ الاخلاقية يطرح التساؤل لماذا تضحي الطبقة الفقيرة من اجل الطبقة المتنفذة؟ وهذا متاتٍ من طبيعة النظام الراسمالي في المجتمع الامريكي سابقاً وحالياً.

٥ ـ وفي بعض الافلام ونتيجة للاتجاه الراسمالي اتجه بعض صناع الفلم الحربي الى طرح التساؤل الايدلوجي المرتبط بالارض والطبيعة. (الطبيعة افضل من التكنولوجيا) و « العودة للوطن، الطريق الوحيد للسلام والاطمئنان وخاصة عندما تورط الامريكان في حرب فيتنام العدوانية.

٦ ـ بعد الحرب مباشرة تبرز السمة الغالبة على الافلام الا وهي التركيز على القضايا المعنوية، ودوافع وواجبات ومهام مجتمع ما بعد الحرب.

٧ ـ فضل البعض سوقيات « التسلية » التجارية التي تركز على الجنس والعنف.

٨ ـ وضوح البطولة الفردية ـ السوبرمانية غير الواقعية جسدياً وفكرياً.

في امريكا اللاتينية:

١ ـ تمجيد القيم الوطنية والايمان بالثورة الدائمة التجدد من خلال التركيز على الدروس المستنبطة من المقاومة الشعبية للقهر والظروف السلبية.

٢ ـ التركيز على موضوعة الديمقراطية كمهمة انسانية، وان ممارسة الديمقراطية مسالة حضارية وانسانية وجمالية.

٣ ـ المزاوجة الابداعية بين العناصر الرمزية والاخرى الواقعية في الفلم

الواحد، وبإطار ايدلوجي فكري واضح.
٤ ـ بروز الملامح الاساسية لتطبيقات « الواقعية الاشتراكية » في السينما.

في التجربة السوفيتية:

١ ـ النضال من اجل الحرية والتحرر ضماناً للقيم الانسانية والجمالية.
٢ ـ انتصار الفكر الاشتراكي والارادة الجماعية.
٣ ـ ابراز الحب العميق والمشاعر النبيلة للوطن والارض والناس.
٤ ـ الاعتماد على الصورة ـ اللقطة ـ والايماءة والتعبير الصوري بدلاً من الحوار السردي الطويل. وفي هذا المجال يعد فلم « قوس قزح » لمخرجه مارك دونسكوي من الافلام الرائدة الذي عبر عن قضيته بلغة سينمائية كأداة للكشف والايحاء.
٥ ـ تمجيد البطولات الجماعية للجيش وتحلي افراده بالتضحية والايثار.
٦ ـ شيوع سمة الاستعراضات العسكرية والجماهيرية في الفلم السوفيتي بعد الحرب.
٧ ـ سيادة مبادىء الواقعية الاشتراكية في الفن السينمائي والفنون الاخرى.
٨ ـ التحليل الايدلوجي والاخلاقي والنفسي للشجاعة والصمود والقدرة على التحدي وقهر العدو.
٩ ـ الاتجاه الملحمي في انتاج الافلام التي تناولت المعارك الكبرى في الحرب. كما في الافلام السوفيتية المشهورة: « معركة من اجل موسكو »، « اللهب » و « الانتصار ».

بعد هذا الاستعراض الموجز والسريع لبعض التجارب العالمية في موضوعة سينما الحرب، نود العودة الى تجربتنا الوطنية في القطر العراقي. فبعد ثورة ١٧ ـ ٣٠ تموز ١٩٦٨ لاحظنا الاهتمام النوعي بالسينما كوسيلة اتصال اعلامية انسانية وطنية وقومية. حيث توفرت لها الارضية الفكرية المتمثلة بفكر حزب البعث العربي الاشتراكي، هذه الارضية التي وضعت السينما امام مسؤولية مركبة: فهي مطالبة بالتعبير عن الواقع المتحرك بفعل برامج الثورة وبالارتقاء بالمستوى الفني والتعبيري والتقني، الذي يتواءم ومستوى النضج الفكري والاجتماعي في القطر. وبعد ان فرض النظام الخميني المتخلف حربه العدوانية على قطرنا، تحركت صناعة الفلم في القطر شانها شان الفنون الاخرى للتعبير عن بطولات قواتنا المسلحة ورصانة الجبهة الوطنية الداخلية، وتطور مكونات الواقع الاجتماعي بشكل يتوازى والمهام الجديدة المناطة بانسان الثورة الجديد.[٧]

ان ظروف الحرب قد خلقت نمطاً جديداً من الانتاج السينمائي متمثلاً في السينما العسكرية التي تعتبر من احدى اهم الظواهر الايجابية التي افرزتها حربنا العادلة في مجال صناعة الفلم العراقي الناشئة. وبروز تجربة المصور الحربي الميداني (المدني والعسكري) الذي استطاع وبشجاعة فائقة ان يوثق ويسجل احداث المعارك وتفاصيلها، ويرافق الفعل القتالي بكاميرته المقاتلة ايضاً.

ان تجربة الفلم العراقي بموضوعة الحرب جاءت بفعل الايمان بقضية الوطن والارض والوعي المتقدم بمستلزمات الايمان كصيغ تعبيرية. فالوعي بمفهوم الايدلوجية العربية يلتقي على احسن اشكاله بالايمان في اعمق صوره، بمعنى اخر ان السينمائي العراقي قد وعى الاسباب التاريخية والحضارية والاجتماعية للحرب من داخلها.. فهو طرف اساسي فيها ومشارك في احداثها اليومية. ان وعياً من هذا النوع يشكل موقفاً فكرياً وجمالياً. اي ان العلاقة بين السينمائي العراقي وموضوعة الحرب علاقة نضالية اخلاقية انسانية. وهنا ينبغي لنا ان نؤكد على ان الفلم السينمائي لا ينظر له فقط بكونه شيئاً جمالياً بل « بوصفه ظاهرة اجتماعية » وتاريخية، بوصفه شاهداً على حالة حضارة معينة ».[٨]

يمكننا القول اذن ان مهمة صانع الفلم الحربي مهمة صعبة لانها مهمة ذات طبيعة ايدلوجية وسايكولوجية. فلقطة قريبة لحالة معينة تجعلنا نشعر مباشرة بالأنسان في حضوره المركب كممثل وكشخصية على الشاشة وفي الواقع. وما ذلك إلا لأن الفلم بشكل عام لا يعتبر عملاً دراميا فقط وانما هو عمل نفسي بذات الوقت. فالافلام العراقية التي انتجت خلال سنوات الحرب انما ارادت تحقيق التوثيق والتعبئة والمعالجات المعنوية والسايكولوجية والتدعيم الاجتماعي للرأي المحلي والعربي والعالمي، وهذه الوظائف بحد ذاتها ترجمت الموقف الجمالي ـ الفكري للسينما العراقية. فالبطولة الجماعية التي ركزها فلم « المنفذون » لمخرجه عبد الهادي الراوي انما تؤشر موقفاً جمالياً مستنداً الى ايمان المقاتل العراقي بقضيته الوطنية اولاً، وموقفاً فكرياً ان لا بديل لارض الوطن وعزته وكرامته الا التضحية والاستشهاد من اجله. وفيلم « الحدود الملتهبة » الذي يبين

استعداد الشعب للتضحية والفداء والعطاء من اجل الوطن.

ان سينما الحرب التي تشتمل على الافلام التي انتجت خلال الحرب انما تقع تحت ثلاثة انواع متداخلة من حيث التسمية ولكنها مختلفة نسبياً من جانبي الشكل - المعالجة - والموضوع:-

١ - الفلم الحربي الروائي الذي يعتمد المادة الادبية الحربية (الرواية او القصة) موضوعاً له. او يجتزىء حدثاً معيناً ليبني حوله مادة درامية - فلميّة وكما هو الحال في فلمي « العاشق » لمنير فنري و « صخب البحر » لصبيح عبد الكريم.

٢ - الفلم الحربي الوثائقي الذي يميل بطبيعته الى اتخاذ صيغة الشكل الدرامي. اي انه يمزج ما بين الطابع الدرامي الروائي والطابع التسجيلي الواقعي. ووظيفته كما يقول « وليم بلوم »هي وظيفة درامية وصنع الدراما من الحياة نفسها. وتقديم تفسير خلّاق للواقع الفعلي بهدف التاثير وبالتالي الاقناع. ووفقاً لذلك فان الاحداث والتفاصيل التي تكوّن الحياة او جانباً منها لا يكتفي الفلم الوثائقي بتسجيلها وعرضها وانما يخضعها الى شيء من اعادة التنظيم والترتيب والمعالجة لضمان عرضٍ مرتبطٍ بموقف انساني وايدلوجي وجمالي. فافلام عراقية مثل « المهمة مستمرة » و « الشهيد اكرم منا » و « المياه الساخنة »تعد افلاماً وثائقية املتها الضرورة الوطنية والفكرية والحاجة الجمالية والفنية للتعبير الصوري - الفلمي عن تلك الضرورة.

٣ - الفلم الحربي التسجيلي الذي يميل الى الوصف التصويري التقريري المباشر، والذي يختص بعرض وتقديم حالة تقريرية اخبارية، فهو يسجلها لينقلها الى المتلقي كما هي. فالمصور السينمائي في الحالة التسجيلية لا يهتم بموقع الكاميرا وزواياها واحجام لقطاتها. وغالباً ما تحركه المعارك وتفاصيلها وليس العكس. ويشير « بول روشا »الى ان مهمة الفلم التسجيلي هي ابراز معالم الاشياء الاعتيادية، والاشخاص الاعتياديين من حولنا، علّنا نستطيع تقدير دورهم في الحياة الاجتماعية. اذن فالفلم الحربي التسجيلي يصور عناصر المعركة الجغرافية والسوقية والبشرية والالية كما هي وفي مواقعها الحقيقية. والمصور السينمائي الحربي في مثل هذا النوع يمسك باللحظات البطولية لجند العراق البواسل وهم يحطمون ارتال العدو الخائب. ومن ابرز الامثلة على ذلك تاتي « صورة من المعركة »فهي صور حية تنطق بهدف الحقيقة ومعانيها الواسعة للداني والقاصي.

ومن ابرز الامور التي اكدتها هذه الانواع الثلاثة من الانتاج الفلمي العراقي الحربي ما يلي:-

١ - التاكيد على البطولة الجماعية والروح الرفاقية.
٢ - التاكيد على المعنويات العالية للقوات المسلحة والشعب المقاتل - الاحتياطي الجاهز -.
٣ - إن العراق بلد حضاري محب للسلام يدعو له رغم اقتداره السياسي والعسكري.
٤ - ان الاستشهاد في سبيل الوطن هو ارقى الحالات الوطنية، وانصع الصور المعبرة عن الموقف الفكري الواعي للانسان العراقي.
٥ - ان التضحية والفداء من اجل الوطن يمثلان جوهر القيم الجمالية والاخلاقية في المجتمع.

الهوامش

١ - اكرم ديري. اراء في الحرب (المؤسسة العربية للدراسات والنشر؛ بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٤. ص٢٣.
٢ - طارق عبد الرحمن محمد، جماليات وتقنيات المعارك الحربية في الفلم الروائي العراقي الحربي، رسالة ماجستير قدمت الى اكاديمية الفنون الجميلة - جامعة بغداد، ١٩٨٦. ص ٢٩.
٣ - م. ن. ص٣٤.
٤ - جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، منشورات بحر المتوسط بيروت، ١٩٦٨، ص ٤٢٧،
٥ - رايموند سبو تزوود. الفيلم واصوله الفنية. ترجمة محمد علي ناصف. الدار المصرية - للتاليف والترجمة. القاهرة، ١٩٦٦، ص ٣٧٨.
٦ - طارق عبد الرحمن. جماليات وتقنيات المعارك الحربية. ص ٢٥.
٧ - د. جبار العبيدي. « مهام السينما العراقية عام ١٩٨٧ ». جريدة الجمهورية في ١٩٨٧/١/٣.
٨ - هنري آجيل. علم جمال السينما. ترجمة ابراهيم العريس. دار الطليعة للطباعة والنشر: بيروت. ١٩٨٠، ص ١٢٥.

الواقعية: منهج أم اسلوب؟

جعفر علي عباس

في السطور الاثني عشر التي يعبر فيها قاموس جون راسل تيلور عن الواقعية في الدراما لانفهم من التعريف سوى ان الواقعية حركة درامية تعود الى نهاية القرن التاسع عشر، ولكنها اقل تطرفا من (الطبيعية) وان من روادها (ابسن) و (برنارد شو) و (ستانسلافسكي) وينتهي بذلك تعريف القاموس.

اما عن الواقعية الاشتراكية فهناك في نفس القاموس عشرة سطور تقول ان الواقعية الاشتراكية مصطلح غامض ذو تعريف غير محدد في النقد الروسي، ابتكره لوناشارسكي، هدفه جعل الخبرة المسرحية قريبة من الحياة كما يعرفها الناس. كما ان اهداف الواقعية الاشتراكية اعادة تفسير الاعمال الكلاسيكية لتجسد معاصرتها للحياة. ويمضي القاموس قائلا ـ واصبح المصطلح فيما بعد سياسيا: يعني الخضوع لمتطلبات الدعاية الحكومية المعاصرة.

هذا ما يقوله جون راسل تيلور، وهو من كبار العاملين في الدراما والنقد.

واذا انتقلنا الى ناقد كبير اخر مثل جون كاسنر فلنستمع اليه وهو يحدثنا في كتابه (المسرح في عصرنا) عن آفاق الفلم السينمائي وعن الواقعية والانطباعية او (التعبيرية) في الفلم، حيث يقول:

«ان تقطيع الاوصال عن قصد، وتضخيم او تشويه المدركات الطبيعية التي نسميها الواقع هو جوهر الفن السينمائي، فهذا امر واضح»

ثم يلخص الواقعية بانها «الهدف النبيل الذي يرينا الحقيقة عن الانسان ومجتمعه». لكنه في مكان آخر من نفس الكتاب يقول «ان الطبيعة الجنونية لصناعة السينما تكمن في ان الفلم

---

* قدمت هذه الدراسة الى المهرجان السينمائي والتلفزيون الثاني المنعقد للفترة من 24 ـ 28 نيسان 1986 في اكاديمية الفنون الجميلة بجامعة بغداد.



فريق عمل سينمائي

قادر في عين الوقت على التعبيرية الخلاقة سوية مع الاداء الحرفي». وهو بعد ذلك يجعل التعبيرية مثيرة تشفي غليل الكثرة. من الواضح هنا ان كاسنر يضع التعبيرية في مستوى ارفع من الاداء الحرفي ـ الذي يوازي الطبيعية او الواقعية. ويضع كاسنر في مصاف الاداء الحرفي افلام سيسيل بي دي ميل حيث يقول انها تعتمد على الاستعراضات الضخمة والخلفيات الفخمة وهذا سر نجاحها مع الاكثرية.

ويخلص كاسنر الى القول بأن على السينما ان ترتفع الى مستوى الرواية الجيدة مثل (الاخوة كرامازوف) و (هاملت) و (هنري الخامس).

نلاحظ هنا ان كاسنر لا يميز بين اللغة السينمائية واللغة الادبية في الرواية والمسرحية ـ فهو يهتم بالناحية الادبية حسب.

اذا انتقلنا من هذين الناقدين الى نقاد ومنظرين آخرين

مثل كراكاور وآرنهايم، نجد ان الموضوع ينتقل الى جانب آخر مغاير تماماً، هو جانب الصورة والتشكيل والحركة.

عند هؤلاء نقرأ عن اعادة خلق العالم الفيزيائي بشكلين ذاتي وموضوعي وعن تعويض البعدين الثالث والرابع في الشاشة السينمائية المسطحة ونقرأ عن الابهار في رؤيتنا الاشياء من زاوية وفي لحظة لا تستطيع العين ادراكها ولا الدماغ على تحليلها من خلال رؤية العين. ونقرأ عن التكوين والضوء والظل. أي أننا نقرأ عن التقنيات وعن اللغة السينمائية المحضة.

الغريب ان أياً من هاتين المجموعتين لا يتطرق ابداً الى ارسطو والبناء الدرامي او الى برخت والغاء التطهير او الى السيناريو والتتابع الصوري واهمية كل ذلك في المعالجة.

كاسنر لا يخطر بباله ان السيناريو بناء صوري للدراما محدد بالزمن والايقاع خلافا للنص المسرحي المحدد باللغة والمكان والممثل.

وكراكاور تهمه الحركة والعفوية في لحظة التصوير، وآرنهايم تهمه الاشكال الجديدة المعبرة عن عالم جديد على مساحة مسطحة.

هذا باختصار شديد عن الواقعية عند تايلور وكاسنر، وهذا عن السينما عند آرنهايم وكراكاور وكاسنر، وهذا عن الدراما عند ارسطو وبريخت كما هو معروف بخصوص التطهير والتغريب ولكن ماذا عن الفلم السينمائي والسيناريو الصوري والواقعية.

ونحن اذ نميز السينما اسلوبيا ونسأل مثل هذا السؤال فانما نريد تجنب الدخول في متاهات المناقشات الادبية والروائية والمسرحية التي قد لا تعطي للصورة والزمن المحدود في مدة عرض الفلم والتتابع الصوري الذي يقاس بالثواني نفس ما تعطيه من قيمة للكلمة المكتوبة والأسلوب الادبي والشعري في الحوار والطرازية في الشكل العام. السينما كونها في السيناريو والصورة والتتابع الصوري هي التي توجب علينا مناقشة الواقعية بصورة تخصها وحدها لكي تعطي للصورة اهميتها اذ ان السينما تأخذ واقعيتها من خلال تجسيد الواقعية عن طريق هذين العنصرين وهما الصورة والتتابع الصوري.

فلنترك اذاً هذه المجموعات الثلاث ونقصد

اولا: مجموعة المؤرخين وهم (تايلر) و (كاسنر).

ثانيا: مجموعة المنظرين وهم (آرنهايم) و (كراكلور).

ثالثا: مجموعة الدراميين وهم (ارسطو) و (بريخت)

بعد ان نترك هؤلاء علينا ان نتلمس طريقنا بصورة مستقلة ودون اللجوء الى هذه المجاميع.

لنبدأ من البداية فنسأل السؤال البسيط التالي ثم نشرع من هذه النقطة في البحث عن الواقعية. السؤال هو:

هل الحقيقة هي الواقع ؟

ونسرع بسؤال بسيط ثان عن السينما فنقول:

هل السينما فن يجب ان يعبر عن الحقيقة ام الواقع ؟ ام كليهما ؟

ان الاجابة عن السؤال الاول معقدة بعض الشيء إذ ان الحقائق انواع. هناك الحقائق الثابتة مثل القوانين الطبيعية والحقائق العلمية عن المادة والحقائق المختلفة في الطب والهندسة والكهرباء.

وهناك الحقائق المتعلقة بالسلوك والاخلاق والمجتمع وهي متغيرة في الزمان والمكان.

اما الواقع فهو مجموعة الحقائق الثابتة والمتغيرة وهي فاعلة عندما يتم رصد الانسان وحالته في خضمها.

الا ان هذا الرصد قد يتم في مكان وزمان يوحي بغياب بعض هذه الحقائق الثابتة والمتغيرة كلها او بعضها. لذا فان رصد الحقيقة شيء ورصد الواقع شيء آخر والمحافظة على عدم تعارض الواقع مع الحقائق الثابتة والمتغيرة وايجاد توازن مقبول بينهما هو الذي يقدم لنا الصيغة المثلى في تقديم الواقع.

وعند غياب هذا التوازن، يتحول هذا الواقع الى أمر متعارض مع الحقيقة رغم انه واقع. هذا في رأينا هو جوهر الواقعية.

ان وجود الموازنة يعني رصداً نسبياً ومطلقاً، وغياب الموازنة يعني رصدا قد يكون منحازاً او طائشاً او نادراً. فالعلاقة بالواقع وحده لا تكفي. وهذا في تصورنا هو الاتجاه الطبيعي الذي لا نقره. ان مجرد حدوث حاله في مجتمع ما او زمن ما لا يكفي لاسباغ صفة الواقعية عليها. والحالات النادرة تبقى قيمتها الدرامية في كونها نادرة ليس اكثر. وبعد ان يصيب اسلوب تقديمها القدم تصبح متحفية. اما الرصد المتوازن فهو الذي جعل هاملت شكسبير يخاطب بعد خمسمائة عام جماهير القرن العشرين فيهز اوتار مشاعرها.

والآن ما علاقة الفن السينمائي بالحقيقة والواقع ؟

السينما مثل بقية الفنون تظل نشاطاً ابداعياً يطرح رؤية الانسان في الحياة والمجتمع والمستقبل، والسينما لابد ان تعبر عن الواقع وفق احدى الصيغ التالية:

١ ـ الواقع متوازناً مع الحقيقة.
٢ ـ الواقع بدون توازن.
٣ ـ هلوسة ذاتية عن الواقع والحقيقة.

والرؤية هذه تظل امراً متغيراً، فهي وجهة نظر، لذا فهي تاتي باشكال ومواقف منوعة. غير انها رؤية محكومة باصولها. والشاعر حين يطلق حنجرته وينزف ابياته هو لا محالة محكوم بأصوله ـ بواقعه وهذا الواقع محكوم بالحقائق الكبرى ثابتها ومتغيرها ضمن سياق التطور والزمان.

لذا فهو يهزنا عندما تترادف اهتزازات مشاعره مع اهتزازات مشاعرنا، وهو لا يجد له صدىً فينا حين لا يكون هنالك ترادف.

ولا يحدث الترادف بل يخفق لاحد امرين، الاول ان هناك تعارضا مع الواقع، والثاني ان هناك تعارضا مع الحقيقة.

لكن الشاعر يبقى شاعراً ويبقى مبدعاً.

في حالة حصول هذا الاخفاق يحدث ما نسميه وفقاً للتعبير الشعبي (المعنى في قلب الشاعر) او يحدث أمر آخر هو مايلي:ـ

حين يتحدث شاعر عن الفرح في جو اجتماعي ماساوي، وحين يتحدث عن زنجي يمارس امتيازات البيض بلا تفرقه تحت ظل نظام عنصري متطرف ـ تتوقف عندنا اهتزازات التعاطف لان مايقوله شاعر مثل هذا مناقض للواقع.

وحين ياتينا كاتب سيناريو ليصور لنا الفضاء الخارجي وهو يعج بعلماء منحرفين يريدون استعباد الارض فان اهتزازات المشاعر لدى الناس الطيبين لا تترادف وذلك لان الحقائق الكبرى عن الكون والمجرات لم ترصد حالة واحدة منذ فجر البشرية حتى يومنا هذا كان فيها الانحراف قادما من القمر والمريخ واعماق الفضاء، هنا تتوقف عندنا الاهتزازات ـ لان ما يقوله الشاعر والسينمائي وهو كاتب السيناريو، مناقض للحقائق.

تبقى حالات قليلة شاذة هي حالات اثارة الرعب وهذا ما ينطبق على افلام (هيتشكوك) وغيره، من هنا كانت سيناريوهات هتشكوك وافلام الرعب مثار نقاش، وهذا النقاش هو هل ان مثل هذه الافلام هي فن سينما. وهل ان مجافات الواقع والحقيقة تكفي لطرد النشاط السينمائي من قائمة الفنون او من قائمة الاساليب الواقعية

ان السينمائي حين يريد ان يتحدث يجب ان يكون قادرا على الاجابة عن جميع الاسئلة الخاصة بحقائق الكون وقوانينه وقوانين المجتمع وقيمه لكي يستطيع ان يعين ماهية الصورة وتاثير الفلم ولغة الابداع السينمائي، وهو في الوقت ذاته ملزم بمعرفة ميكانيكية الوسط السينمائي وتقنياته.

بعد كل هذا هل الواقعية مذهب ومنهج ام اسلوب في بحث صغير مثل هذا لابد ان نكثف الحديث حول الاولويات.

لذا فاننا نقول بان لكل منهج اسلوب منبثق عنه ومؤثر فيه ومتطور في سياق الزمان والمكان.

ولذا فان الواقعية هي قطعاً منهج متميز واسلوب في التعبير عن هذا المنهج تملي تفاصيله ابعاد وقيم هذا المنهج.

وحين نسأل عن المنهج نجد ان الاجابة المملة بعض الشيء لان جزءاً كبيراً منها هو بديهيات سبق ان نوقشت في النقد والادب والفن. وهذه الاجابة تشبه الى حد كبير ما تطرحه اكثر النظريات في حالاتها المثلى.

منهج الواقعية يهدف اول ما يهدف الى استيعاب الحقائق الثابتة والمتغيرة ويتطلب الايمان بتلك الحقائق التي تمت دراستها وتم التثبت من دقتها وديمومتها ودعمها للبشرية باتجاه ايجابي. والمنهج الواقعي يهدف الى دراسة الواقع المتغير بحقائقه المتغيرة وطبيعة هذا التغير واستشراف آفاقه المستقبلية.

والمنهج الواقعي يتجنب تصريف السلبيات بحجة انها ضرورية للنشاط البشري وحيويته (وفقاً لما يبشر به دعاة العنف من ان سفك الدماء ضروري لتنمية صفات الرجولة عند الشباب) قد نعدد الكثير من اسس المنهج الواقعي ونتفق على الكثير من فقرات هذا المنهج.

غير ان الذي قد نختلف عليه هو الاسلوب ومايثيره هذا الاسلوب من اعتراضات ومخاوف ونزاعات واتهامات.

كما ان مناقشة الاسلوب قد يجرنا الى تحجيم وتحجير المنهج نفسه بغية ضمان الوصول الى اهداف المنهج. وهذا بالضبط هو الذي يعنينا هنا.

لنضرب مثلاً بأول ما تفترضه الاساليب الواقعية الا وهو المونتاج حيث تبتعد الأساليب الواقعية عن استخدام المونتاج واللقطة القصيرة والاعتراضية والأستدراكية كما ان الفلم التسجيلي يبتعد ايضا عن ذلك. ونسال لماذا ؟ نحن

نفهم ان الفلم التسجيلي محق في ذلك. اذ ان التقطيع يسهّل عملية تزييف الواقع وقد يضيف اجزاء الى كل وهي لم توجد فيه اصلاً.

ولكن الغاء المونتاج في الفلم الروائي يتعارض مع احد اهم عناصر اللغة السينمائية واعني المونتاج. ان الفلم الروائي مصنوع من أوله الى آخره وبهذا المعنى قائم في الملكياج والملابس والانارة وحركة الممثل وحركة الكاميرا ؟ لهذا فان التمسك بهذا المبدا المونتاجي باعتباره احد اساليب السينما الواقعية انما هو نوع من التخلف وسوف يبقي السينما الواقعية ضعيفة الاسلوب. ونتساءل هنا هل ان فلم الفريد هتشكوك ذي اللقطة الواحدة هو النموذج الامثل للاسلوب الواقعي ـ الجواب قطعا لا.

ونمضي لنعدد الخصائص الاسلوبية التي اتبعتها السينما الواقعية فنجد ان بعضاً منها لا يتفق مع التطور السريع في تكنولوجيا الحياة. ولهذا السبب بالذات تبرز ظاهرة تبدو وكانها ذات دلالة عميقة ـ هذه الظاهرة هي ان الافلام الليبرالية ذات المواضيع غير الواقعية تمتاز باسلوب جذاب ديناميكي يتجاوب مع التطور الحضاري ذي الايقاع السريع في حين يبقى الانطباع السائد هو ان الافلام الواقعية بائسة وبطيئة الايقاع لا تمتاز بغير الاسلوب الذي عفى عليه الزمن.

ودلالة هذه الظاهرة هي: اولاً: ان مخرجي الواقعية يخافون اتهامهم بالشكلية والسطحية، وثانياً: ان افلام الواقعية الاشتراكية هي افلام تمولها الدول في غالبيتها لذا فانها بطيئة في التخلص من التحجر الاسلوبي.

غير ان هذه الظاهرة اخذت تزول من الانتاجات السينمائية المعاصرة ومع هذا فان الواقعية كاسلوب تظل بحاجة الى بحث سريع متواصل وتجريب مستمر لعناصر الابداع في اللغة السينمائية. ولنتذكر هنا اهمية التجارب التي قام بها ايزنشتاين وكوليشوف وبودفسكين واهمية ما قدمته لتطور اللغة السينمائية.

اذا كنا متفقين بخصوص المنهج فان اهم ما يجب ان نتفق عليه بصدد الاسلوب هو معاصرته المستمرة وتجاوبه الدائم مع طبيعة العصر.

ان السينمائيين الواقعيين بحاجة الى اعادة النظر والتجريب الكثير والتدقيق في استخدام المونتاج والموسيقى والايقاع والتصوير المتقدم وتقنيات الصوت والصورة، وعليهم الا يخافوا من اقتحام آفاق الابداع ومن اختيار مواضيع جديدة وغير تقليدية.

الاسلوب متغير مع العصر والمنهج متزن ومدرك لحقائق الكون الثابتة وحقائق المجتمع المتطورة والرصد فيه موازنة بين الواقع الذي هو في صيرورة ابدية ضمن اطار مستقر نسبيا.

المصادر

---

1. FILM, Ed. Robert Hughes, Grove Press In9, New York, 1959.

2. THE PENGUINE DICTIONARY OF THE THEATRE, John Russel Taylor, Great Britain 1968.

3. THE TREATHE IN OUR TIMES, John Gassner, Crown Publishers,New York 1963.

4. FILM THEORY, Sigfred Kracauer, New York

5.

علم جمال السينما

هنري آجيل

6.

فن السينما

رودولف آرنهايم

(الظامئون) الرواية والفلم

◆ طه حسن

مدخل:[1]

«كتب المؤلف روايته في العام الدراسي ١٩٦٣ / ١٩٦٤ وهو طالب في الصف المنتهي من دار المعلمين الابتدائية في محافظة ميسان، ونشرت في حزيران من عام ١٩٦٧[1]. وكانت الرواية اول ما صدر في سلسلة القصة والمسرحية التي اصدرتها وزارة الثقافة والارشاد - مديرية الثقافة العامة آنذاك في كتاب من الحجم المتوسط بلغ عدد صفحات الرواية الفعلي ٢٢٩ صفحة.. واستمر الروائي يزاول عمله الادبي ما بين الرواية والقصة القصيرة والكتابة للاطفال.. وآخر ما نشر له المسكونون عام ١٩٨٦.

حولت السينما العراقية الظامئون رواية (عبدالرزاق المطلبي) إلى فيلم سينمائي يحمل العنوان نفسه عام (١٩٧٢) بالاسود والابيض وكان من اخراج (محمد شكري جميل).. وكان السيناريو المعتمد في اخراج الفلم قد كتبه (ثامر مهدي) ومثلته نخبة من الممثلين العراقيين وصوره (عبداللطيف صالح)، وجرى اختيار مكان التصوير قرب المدينة السياحية في الحبانية.. لقد كان الظامئون يمثل الانتاج الاول الضخم للسينما العراقية بعد ثورة ١٧ - ٣٠ تموز عام ١٩٦٨ ووضع في الحسبان ان يمثل هذا الفلم الوجه الجديد لعراق الثورة. وقد حصل الفلم حقا على مكانة متميزة في تاريخ السينما العراقية ولدى نقاد السينما وحصل على جوائز وشهادات تقديرية متعددة لعل من اهمها جائزة النقاد في مهرجان موسكو.

◆ تحليل الرواية

تتحدث الرواية «عن فلاحي الديم شبه الرحل الذين تجري احداث روايتهم في المنطقة المحصورة حاليا ما بين مخفري الشيب والفكة العراقيين شرق محافظة ميسان»[2]، تشكو قريتهم من العطش رغم ان امطار العراق تتركز في الشتاء الا ان شتائهم لم ينبىء بمطر ما. فالحيوانات تنفق يوماً بعد يوم والزروع تموت فيزداد فقرهم فقرا.. وبدلا من ان تكون ردة فعلهم ايجابية للخلاص مما هم فيه نرى بعضهم يفكر بالهجرة وبعضهم الاخر ينتظر عاجزا رحمة السماء الا ان (زاير راضي) وابنه هاشما يقرران حفر بئر يستسقون منه وتنقسم القرية تجاه الفعل هذا كما مرّ بنا.. فهناك الساخرون الذين تنمو الهجرة في دواخلهم امثال (هامل) و (محيسن) وللده (حسين) وهناك النفعيون مثل (العطار) وهناك اناس كسالى يريدون ان يتمتعوا بما يقوم به الاخرون من دون ان يكلفوا انفسهم عناء مثل (جمعة). ان العطش في الرواية هو عطش ذو خطوط عدة، فهو عطش النبات والحيوان والانسان.. عطش النبات والحيوان عطش مادي وعطش الانسان ماديا وانسانيا.. والرواية يمكن تقسيمها الى قسمين:

الاول: العطش حتى حفر البئر الاولى ذات الماء المز المالح وسخرية الشامتين.

الثاني: حفر البئر الثاني ذات الماء العذب وبداية الرحيل لبعض السكان قبل ان يعرفوا النتيجة.

والقرية كاي تجمع سكاني لابد له من جيشان حياتي يتدرج في جنباتهافتحدث عدة امور منها: احتجاج (هاشم) الداخلي على ربطه منذ الصغر بالزواج من ابنة عمه (زهرة) التي تسكن بيتهم وعلاقته بالفتاة (حسنة) ابنة (هامل) الموزعة بينه وبين (حسين بن محيسن) الاثير لدى ابيها. و(حسين) تلك الشخصية الفاسدة التي عاشت في المدينة وعادت الى القرية لتتصيد الفرص من اجل متعتها فقط، فهو يتمتع بالارملة (حليمة) ويزرع بين احشائها الجنين سفاحا ثم يتخلى عنها ويهاجر مع من يهاجر الى مكان آخر ثم العلاقة الخفية (لزاير راضي) بـ (حليمة) التي يقرن انتهاء حفر البئر وعثوره على الماء مع زواجه بها وحيرة ابنه وابنة اخيه في الكيفية التي يعلمانه فيها بسقوط (حليمة) م (حسين) ثم غيظ (هاشم من حسين) الذي يستطيع ان ينال (حسنة) رغم واقعته مع (حليمة) فيضربه محدثا مشكلة عشائرية

ونستطيع ان نقول ان الرواية تقدم ذلك المثال الانساني الذي يؤمن اضافة الى معتقداته الاخرى بأن الانسان ليس له ان يخضع ويتخضع بل لابد له من ممارسة فعله الانساني ازاء الصعوبات ضاربا المثل لنفسه وللاخرين بانه يستحق الحياة وشرطها الانساني.

ان مهمة الروائي اذن صعبة هنا ومعقدة بعض التعقيد، فهو يختار لنفسه منطقة حرة، خطرة بتحديد حركتها من جهة، وبكونها اصبحت نمطا شائعا في الرواية العربية تلك هي «القرية»، ولابد له وهو يرسم شخصياته من ان يسبغ عليها ما يجعلها امثلة مطلقة. ان (زاير راضي)؛ وهاشم، وحسنة، وزهرة، وحليمة، وحسين)... ان جعل هذه الشخصيات غير مختصة بمكان او زمان محدد يطلق فعاليتها الانسانية كاملة ولا يحنطها في عالم القرية الصغير.. وهذا واضح في الظامئون لاننا لا نستطيع ان نسبغ صفة عيانية (مادية او معنوية) على مجتمع القرية كان يكون افراد، من العشيرة الفلانية او يسكنوا المنطقة الفلانية، صحيح ان لامشكلة تصادف من له معرفة بالوسط الادبي المحلي، كأن يعرف الروائي، ويعرف نمط شخصياته لانها من بلده، ولكن في الحكم التقومي خارج الحدود المحلية لابد من توضيح ما للقارىء العربي او الاجنبي لانها بدون توضيح تبدو الرواية وكانها تدور في اي ريف في الدنيا... ريف مطلق والشخصيات مطلقة وما هذه الاسماء الغير مكناة، وبلا القاب وبلا زمان، وتحضر في السرد الروائي عى نوعين: النوع الاول تبدو فيه وكانها اسم واحد مثل: (موسى، وجمعة، ومحيسن).. الخ ونوع آخر هو الذي تكون فيه الشخصيات تحمل اسمها والدها بشكل مجرد، ولولا هو الذي تكون فيه الشخصيات تحمل اسمها واسم والدها بشكل مجرد، ولولا سبق لقب «الزاير» لشخصية (راضي) لما استطعنا تحديد المنطقة الجغرافية لسكان القرية، حيث ان لقب (الزاير) يطلقه سكان جنوب العراق على الاشخاص الذين يحجون لمرقد الامام الرضا المدفون في ايران.. وكذلك عندما ياتي رجال القرية الى العطار (ابو حميد) يسالونه ان يرى طالعهم في القرآن الكريم.. استطعنا ان نعطي نوعا من التحديد لنوع السكان وجغرافيتهم اما الزمان في الرواية فيبقى ولا يستطيع المرء ان يعرف فترته الا من خلال معرفته الذاتية لتاريخ العراق المعاصر، ويعرف امثلة من المشاكل التي تصادف الفلاح العراقي وفي اي فترة تاريخية ممكن ان



فلم الظامئون

تقع مثل هذه الحوادث.. ولولا هذا الاطلاق لاستطعنا ان نقف امام عمل روائي عراقي صميم ينطلق من محليته الانسانية المفعمة الى الافاق الانسانية الرحبة... بيد اننا لاينبغي لنا ان نجعل هذه المسالة عائقا امامنا في استشفاف عالم منسجم ومتماسك قدمه الروائي(عبد الرزاق المطلبي) باقتدار في تمكنه من فن الرواية «انه يرصد باقتدار بعض جزئيات الحياة اليومية والتقاليد القروية التي لم ترتفع الى مستوى ان تشف عن حقيقة المرحلة الاجتماعية او الخلفية التاريخية»[٣].

ونستطيع ان نجعل البئر مركز الاحداث في مجتمع القريه الذي تعبير عن العطش.. عطش الروح الانسانية الى عالم افضل يسوده الخير والعدالة وعطش العواطف الانسانية الى الارتواء.. فالبئر في القرية في كل مكان، داخل البيت وفي الخلاء، بين المزارع، وفي المياه، وتكوينها الشكلي لا يحدد موقعها فهي في الاعماق، تصبح عمق الاعماق»[٤]... والبئر هو حقا عمق الاعماق.. للمرة الاولى في حياة القرية يصبح حفر البئر الشغل الشاغل لها.. وفي علاقة جدلية مشوقة يرسم الروائي العلاقة بين الانسان ـ الارض وبين البئر ـ السماء.. والروائي اذ يستخدم الوصف باقتصاد كبير فانه يستعمله بدقة ليستند تقريره «العلمي» الصادق عن حيوات ناس قريته.. «وكان بيتهم شان جميع بيوت القرية الرابضة في صدر هذا الوادي الفسيح.. خيمة منسوجة من شعر الماعز المتين لتقيهم البرد والمطر»[٥].. هنا في هذا الوصف نعرف جيدا نمط المعيشة للذي يسكن خيمة شعر الماعز.. بحيث ان

الباحث عندما سال احدى النساء المسنات عن اولئك الذين يسكنون خيم الماعز ، ويزرعون ، ولهم حيوانات .. جزمت بان هؤلاءهم من فلاحي زراعة الديم الذين لا يجدون لهم ارضا على الشطآن فيبحثون عن ارض صالحة للزراعة معتمدين في ريها على المطر .. وكذلك يستخدم الوصف لمعرفة عاداتهم ورسومهم ومؤثراتهم التراثية .. وفقرهم المادي «اخذت عيناه تقتنصان اشياء البيت البسيطة .. حيث تقوم في وسطه قطع اثاثهم القليلة من افرشة ومكان ملابسهم وبضعة اكياس مليئة بالحبوب

فتقسم الخيمة الى قسمين .. القسم الاول لجلوس النساء ونومهم جميعا والقسم الاخر للضيوف ، وتفصب بين القسمين ستارة على عرض الخيمة واحيانا اعرض منها ، مصنوعة من القصب المصفوف واحدة بجانب الاخرى ومحبوكة بخيوط صوف على نحو جميل مرتب . (٦)

اما في السرد ، فالوائي يستخدم الجمل القصيرة الحاسمة ليدفه الحدث خطوات الى امام بهدوء وروية عارضا لنا طبيعة الشخصية وما تفكر به والخطوة التي ستقدم عليها «كان يسير وعيون اهل قريته تلاحقه عن كثب وهم ينعمون بالدفء على حرارة النيران المتاججة في المواقد وارواحهم منتشية بما يشيع فيها من الذيذ الدفء ، وخرج بعضهم امام الخيم وراحوا يبدون اليه نظرا ساخرا ..» (٧) .. ويعرض في السرد ايضا طبيعة الافكار المسيطرة على الناس جميعاً بعد ايام .. تناثرت عدة سحب في السماء .. بيضاء كنتف المنفوش .. فارتفعت الرؤوس تتطلع اليها ودعاؤهم الخالد يتراقص على كل الشفاه .. «ارحمنا يارب .. ارحمنا ..» وشيء من الاسى مع خيوط الياس الى ارواحهم .. (٨) ، فهو هنا وبواقعية واضحة يشخص ميل القرية الى السماء تجاه كل مصيبة تحل بهم .. وهم احياناً لايقومون بشيء سوى انتظار السماء وما تجود به بلا ايما فعل مادي لتغيير ما حلّ بهم .. والرواية بمثل هذا السرد هذه التفصيلات التي تبدو جزئية وصغيرة هي من صلب المفردات التي تشكل من الواقع كيانا كليا موحدا .

«ويقدم الناقد بوريس سارتوف تصورا نظريا طريفا للانعكاس يطلق عليه ـ معدل الرسم الخرائطي ـ مستعيرا هذا المصطلح الجغرافي للاشارة الى ما تقوم به الخريطة من تلخيص للطبيعة في لوحة صغيرة...... لوحة سايكولوجية مصغرة يتعاقب عليها الضوء والظلال، والتضاد بين الاشياء الصغيرة والعظيمة حيث تكتسب التفاصيل والجزئيات والزخارف الدقيقة اهمية تفوق الرؤية الشاملة او تفوق ما يسميه الناقد البحار والمحيطات، والقارات والمضايق، اي تلك الافاق الملحمية، والمنظورات الشاملة المعممة التاريخية، فمعدل رسم الخريطة لايتسامى في شيء جاهز محدد و لا يضحي باي بلد مهما صغر، وكذلك في الادب، الموضوع هو الموقف الجزئي الصغير»(٩).

فالروائي ياخذه الحماس لموضوعه الى مدى بعيد فلا يكفيه احيانا ان يروي لنا بصيغة الراوي العارف بكل شيء.. بل انه يتدخل مرات بصوته هو صوت ابطاله صوت الرواية المتميز فنسمعه يقول ردا على حالة (حليمة) اليائسة قافزا اليها متجاوزا الشخصيات والسرد ليقول: « انت منقطعة.. ؟ ! تتوهمين.. فجذورك تضرب في اعماق القرية.. في أعماق الارض التي يريد (زاير راضي) ان يسقيها دمه ودم حيواناته»(١٠).

لقد جرت العادة في تحليل النص الادبي ان تعزى مكوناته من شخصيات وسرد ووصف وأحداث الى ما يماثلها في الحياة واقعا شاخصا ويومي اما بشكل مباشر او بشكل رمزي.. وكثيرا من المرات تبدو هذه الاحالة الى الرمز بشكل ابعد بكثير مما يتحمل النص.. وفي احسن الاحوال احالة بعض مفردات النص من عفويتها المباشرة البسيطة الى رموز اشمل.. ولقد حفل النقد الادبي باشياء كثيرة من هذا النوع سواء في الادب المحلي او العربي او العالمي والامثلة كثيرة وكان النص الادبي لا يمكن له ان يكون انعكاسا للواقع الموضوعي، لواقع قائم حقا وقد عايشه مبدع النص نفسه.. فتصور نمطا حقيقيا من الناس يعيشون في تلك المنطقة الكائنة ما بين «الفكة والشيب» على حدود العراق الشرقية في محافظة ميسان من دون ان يضع الروائي في ذهنه مدرسة ما او اسلوبا مهيا للكتابة، لهذا العمل.. بل ان قراءاته وثقافته وذكاءه وانتباهته الدائمة لما يحيطه من بشر ومشكلاتهم هي التي قادته لهذا الابداع.. وهو واضح تماما من عدم ارتباط الرواية بمكان او زمان محددين وعدم ارتباطها بالوضع الاقتصادي السائد وافتقاد العلاقات السياسية او وجود لسلطة الدولة.. تبقى اذن تلك الحدود المقبولة التي تحركت بحدودها الرواية.. الظمأ بعيدا عن شواطىء الانهار.. وفكرة الفقر والجوع والكلاب السائبة ومن ثم وجود الانسان الذي لا تثنيه عن التشبث والبقاء في ارضه عقبة.. وكل قرانا في العراق والوطن العربي تحفل بامثال (زاير راضي) وولده واناس القرية.. انهم ليسوا بدعة ابتدعها الروائي وهو يتحدث عن شخصيته بقوله :«ان شخصية (زاير راضي)

جاءت من خلال مزاوجة، ما بين شخصية والدي، و (زاير مظلوم) احد سكان قريتنا، وكان الوحيد الذي يبقى في ارضه في موسم الصيف، ولا يرحل نحو الشطوط» [11]، وفي الحديث الشخصي مع الروائي كان يتكلم عن شخصيات الرواية بحب كبير الصالحة والطالحة معا بشكل جعله يقول: «ان الرواية

حاولت ان تقدم الحياة بعفوية» [12] ... ولذا تقود الرواية نفسها عبر التسع والعشرين ومئتين صفحة حالة الخطى كي تقدم لنا هذه الحياة المتدفقة عبر فهم واع من الروائي للناس الذين يكتب عنهم.. مدركا تألقهم واخفاقهم عبر تمكن من الفن الروائي.. فلا تعطيك الشخصيات نفسها ببساطة.. فهي ليست مسطحة وانما تتعمق شيئاً فشيئاً لتصبح ذات ابعاد متعددة.. تؤثر فينا ونتبنى قيمها ومواقفها، فهي شخصيات صادقة فهي اذن مقنعة.. ان مهمة الروائي انتهت بنهاية روايته.. اما نحن من نتناول النص الادبي فتبدأ مهمتنا مباشرة بانتهاء الروائي من عمله.. وهنا لابد لنا من محاولة للاقتراب من نبض العمل وحركته.. واذن هل نقرأ النص بحدوده المرسومة كما هي ولا نستشف منه شيئا.. اي نجد المثال الذي يكشفه الادب بخصائصه الجوهرية البارزة بطريقة اكثر اكتمالا وغنى ووضوحا عما هو موجود به في الواقع «لهذا فالفنان يكون فكرة عن هذه الخاصية ثم يحول الشيء الواقعي طبقا لها حتى يصبح تعبيرا عنه ومن هنا فان الاشياء تتحول من الواقع الى المثال ويصوغها طبقا لفكرته باجراء التعديلات التي يتصورها في نموذجه حتى يبرز فيه بعض الخواص الاساسية، ويعتبر العلاقات القائمة بين الاشياء في الطبيعة بطريقة منتظمة حتى يجعل هذه الخواص اوضح واقوى» [13].

ويزعم الباحث ان (المطلبي) في روايته قد ابدع امثلته التي استلها من الواقع بلا افتعال او انشاء فيه تجن على الواقع ، ويبقى له موهبته وجهده العالي الذي دله على تلك الامثلة والتي هي ولا ريب انماط موجودة في ريفنا العراقي في الاقل ، ان لم تكن هي الانماط في ريفنا العربي كله سواء كانت مصرية كما في بطل الارض (للشرقاوي) او لدى كتاب عرب آخرين مع الفارق بابراز الابعاد السياسية او الاجتماعية لدى هذه الشخصية او تلك .

ان مثال (المطلبي) يدرس على مستويات متعددة .. فهو يكون نمطيا او ياتي من الواقع الى المثال . وان امثلته لم تات اعتباطا ، ان (هاشم ، وزاير راضي ، وحسين) ، وغيرهم امثلة نصادفها كل يوم ضمن المرحلة التاريخية التي نعيشها وبعد هذا فهي تستمد كثيراً من مكوناتها عبر غورها العميق في الارض وفي التاريخ امثله ثرية كما في حالة زاير راضي وهاشم وحليمة وامثلة ذات بعد واحد كما في حسين كما عرضته الرواية .

دراسة الرواية من خلال الفلم

من تتابع المشاهد في الملحق الاول نرى ان الفلم قد حذف الامور الاتية من الرواية :

١- حذف المشهد الاول نرى فيه الرواية تقدم لنا مجتمع القرية وهم يزورون العطار (ابا حميد) ليكشف لهم طالعهم في القرآن الكريم ... وهو جزء مهم من الرواية يكشف لنا عن ترتيب الشخصيات حسب اهميتها .. فهو يظهر لنا العطار واهميته من حيث معرفته القرائة والكتابة ويظهر كذلك (زاير راضي) الذي يتصدر الجميع ويختار الآية في المصحف التي تدل على طالعهم وهي تبين لنا جزءا من طقوس القرية .

٢- حذف الفلم تدرج العلاقة بين (حليمة) و (حسين) وقدمها بشكل مباشرة وكانت الرواية اكثر منطقية في رصد هذه العلاقة مما يجعلنا على دراية واسعة بطبيعة (حسين) و (حليمة) .

٣- اهمل الفلم تماما الجانب الانساني الاخر في شخصية (زاير راضي) واحلامه في الاقتران بـ (حليمة) بعد انتهاء حفر البئر .. واظهر لنا في مشهد احادي الجانب وغير مفهوم جيدا ارتباك (الزاير) و (حليمة) تريد النزول للبئر لمساعدته في حفرها وفي هذا المشهد السينمائي ملامح من اصوله في الرواية والذي لا يعرف الرواية يفهم المشهد بطريقة مبتذلة .

٤- الهضبة او المرتفع في الرواية كان شيئا مهما . فمرة يختفي (حسين) خلفه عندما يتابع (حليمة) ويخاف من افتضاح سره . وهما كما هو واضح في الرواية هضبتان متوازيتان ويقومان احيانا حاجزا تحدث خلفهما الكثير مما لايراد له ان يظهر لناس القرية فـ (حليمة) تعتزل بنات القرية اثناء الرعي ، فترعى اغنامها خلفها والذي يبحث عن شيء يريقيها وهكذا ، اما في الفلم فتجري الاشارة الى الهضبة ككتل من الممكن لـ (جمعة) ان ينبطح عليه كي يداري الام بطنه متحجا بهذه الالام كي لايشارك (الزاير) بحفر البئر .. وتظهر في الفلم هاتان الهضبتان حجرين كبيرين يستغلان لتظهر العنوانات عليهما .. مما اخل بقيمتهما حاجزاً تستغله شخصيات الرواية .

٥- حذف الفلم تدخل الشرطة وسجنها لـ (هاشم) لضربه (حسين) وذهاب (حسين) للمستشفى .. وفي الرواية تبدو هذه الحادثة الوحيدة التي تجعل القرية علاقة بالسلطة .. وهي اشارة ضعيفة في الرواية الى ربط عالم القرية بسلطة

موجودة اخلت ببناء الرواية من حيث تقديمها لأناس يواجهون الظما وحدهم من دون تدخل جهة خارجية .. فلا السلطة قدمت لهم شيئاً ولا هم اعتمدوا عليها لذلك جاء حذف الاشارة هذه موفقا متوافقا مع البناء الروائي ومغزاه الفكري .

٦- حذف الفلم قيام (حليمة) بجلب خنجر زوجها لتقتل به (حسين) . وعندما فوجئت بان بيته مهجور دليل هجرته بادرت الى الانتحار . وهذه المعالجة من الرواية جاءت ضعيفة للاسباب التي ذكرت في تحليل شخصية (حليمة) .. لذلك جاءت معالجة الفلم لها مسوّغة فـ (حليمة) عندما ترى المهاجرين وتشعر انها خدعت تنتحر .

٧- حذف الفلم ما جاء في الرواية من مطاردة (هاشم) للذئب وعثوره على جحر الثعالب وهذا السرد الطويل عن هذا الحادث .. وكان الفلم منطقيا في هذا الحذف ليركز مادته .. وهذا الحذف انتهجه الفلم من اهمال للمتابعة والسرد الطويلين التي تحفل بهما الرواية .

٨- حذف الفلم جوانب مهمة من شخصية (حسنة) وجعل بدلا منها شخصية (حسنة) العاشقة لـ (هاشم) في حين في الرواية مراهقة لعوب لايهمها من الذي سيتقدم لخطبتها .

٩- حذف الفلم تأفف (زاير راضي) من حفر البئر الثانية وخيبته وتردده كما انه جعل الماء ينبجس من خلال حفرهما للبئر وليس من خلال تركهما للبئر لياس الزاير وابنه والفلم موفق في هذا لانه اعطى قيمة كبيرة للعمل والامل وقدرة الانسان على التغير .

اما ماأضافه الفلم وهو غير موجود في الرواية فهو :

١- قيام (هاشم) بحرق بيته وذلك ليعطل هجرة المهاجرين حتى تبقى (حسنة) ، لعل ماء البئر يتدفق فيبقى اهلها وهذه مسالة غير معقولة وتبدو ساذجة من قبل هاشم وبوصفة شخصية ناضجة في الفلم والرواية .

٢- اضاف الفلم مشهد خطبة والد (حسين) لـ (زهرة) وهو مشهد طويل لا يقدم شيئا في البناء الدرامي وعندما اهملته الرواية عبرت من خلاله الى النتيجة الاساسية التي تقود ايقاع الرواية في نصفها الثاني من حيث كونه ايقاعا متسارعا يقودنا الى النهاية الحاسمة ..

٣- اضاف الفلم قيام اهل القرية من غير الراغبين بالهجرة بمساعدة (زاير راضي) في بنائه بيته المحترق وقيام بعضهم بمعاونته بالحفر .. وهذا يتناسب مع بناء الفلم الذي اراد ان يقدم قيمة العمل الجماعي واهميته وهذا نفسه ما رايناه بالمشهد الاول من قيام اهل القرية بنثار البذور باسلوب عمل جماعي .

٤- اضاف الفلم مسحة تراثية شعبية كبيرة باستعانته بامثلة الغناء الريفي من ابوذية وموال وغيره وكانت هذه الاضافة مقبولة من جهتين الاولى انها تعطي من خلال كلمات الاغنية قيمة اطلاقية لطبيعة انسان القرية ونمط مأثوراته وهمومه والثانية انها كانت فسحة تاملية للمتفرج كي يلتقط انفاسه امام كمية البؤس التي يراها متدفقة على الشاشة .

٥- قام الفلم بتطوير شخصية (حسين) وجعله لمسالة الهجرة مسالة مرتبطة (بالعاصمة) وليس هجرة من الجفاف فقط الى ارض اخرى .. وهذه مسالة مهمة جعلت شخصيته تبدو ايجابية بعض الايجاب ولولا واقعته مع (حليمة) لكان بطلا ايجابيا آخر ففي ظل وضع القرية والاهمال المحيط كانت الهجرة مسوغة الى المدينة لوجود فرص العمل والخدمات وغيرها .. فالفيلم ما لم تكمله الرواية في ايجاد سبب معقول للدوافع التي تدفع (حسين) للهجرة .

٦- اضاف الفلم تعليقا بعد انتهاء عنوانات البداية جاءت مبتسرة ولو انها مهمة ذلك التعليق الذي يضع لنا الفترة الزمنية والمكانية المحددة لاحداث الفلم التي يحددها بانها اربعينات هذا القرن في قرية الحلفاية في جنوب العراق .. وهذا التحديد يكتسب اهميته الواضحة في اكتساب البعد والفعل في الفلم بسمات مرحلة معينة من تاريخ (العراق) تحديدا كي نفهم في ضوء دوافع الشخصيات وحركتها الدرامية في البناء الفلمي .. وهذا الجانب الذي اغفلته الرواية انتبه له الفلم وكانت انتباهة علمية وذكية جدا .

٧- وبعد هذا فان الفلم وهو يبني دراميا مجموعة التفاصيل التي ركز عليها ارتكبت هفوة كبيرة بجعله المطر يتساقط في نهاية الفلم مع تدفق الماء من البئر مما افقد كامل الرواية والفلم تماما السبب الرئيس الذي من اجله حفرت البئر .. فالمطر هنا الغى كل اهمية للظما ، فهو عند الروائي اي ظما «هو بطل - الظامئون - وهو محورها الذي يقوم مقام العقدة في الرواية التقليدية ، اذ تنمو حوله وبسببه احداث الرواية في حبكة متقنة لا تسرف في تقصي تفاصيل ميتة تقصد لذاتها ولا تختزلها لحد , التجريد بل تكتفي بما يبرز ويطور عنصر الدرام المنبث من صدام العواطف البشرية الذي بدا بالظما في مطلع الرواية وانتهى للارتواء في خاتمتها .» [٦٥] وهذا

الارتواء جاء بسبب جهد الانسان وصراعه من الارادات المتنافسة .. صراعه مع الطبيعة القاسية .. صراعه مع ظروفه

نفسها والافما فائدة هذا كله اذ ينزل المطر بهذه السهولة وما بذله من جهد وعلى راي الروائي «لقد نسف مشهد المطر في نهاية الفلم الرواية من اساسها وافرغ الرواية من مضمونها ولو استطعت لحذفت هذا المشهد»[٦٦] .

وبعد فان لغة الفلم تختلف قطعا عن لغة الرواية فقد انتهجت لها بناءً عبرت فيه عن روح الرواية بنسب معينة سلبا او ايجابا كما هو واضح فيما حذفه الفلم واضافه .. فاقتباس «الظامئون» يتراوح بين المزج بين الانواع الثلاثة من الاقتباس وبشكل متداخل فهو اقتباس امين ومرة ادبي ومرة غير مشدود .. ففي المرات التي يكون فيها امينا ينتقل لنا من الرواية بشكل حر في موت احد شياه «حليمة» وتجمع الناس حولها وموقف (زاير راضي) المتعاطف ومرة يقتبس بامانة حفر البئر وانقسام اهل القرية بين محبذ ورافض وهو يستمر في الاقتباس ادبي يأخذ فيه اسلوب الكاتب وطريقته في بناء الحدث فيطور موقف المحبذين الى تعاون مع (الزاير) وابنه فهم ينزلون للبئر ويشاركون في الحفر ويطور الرافضين وموقفهم الذي يعطيه تسويغات اعمق فتصبح مسالة الهجرة ليس من العطش فقط وانما الى ما يمكن ان يحصلوا عليه من مكاسب في العاصمة وهو اشارة بعيدة وغير واضحة لمن لا يعرف تاريخ العراق ووضعه الاجتماعي اما الذي يعرف هذا فيتسلم اشارة الفلم الى الهجرة الكبيرة التي قام بها الفلاحون من ارياف العراق الى العاصمة بغداد في عهود مختلفة لعل من اهمها الهجرة التي حدثت في عهود ما قبل ثورة ١٧ ـ ٣٠ تموز عام ١٩٦٨ ... ولكن هذا الاقتباس يتحول الى اقتباس غير مشدود الى روح العمل الروائي نصا عندما لا يركن الى ضجر (الزاير) وابنه وتركهم للبئر عند موت (حليمة) وهجرة بعضهم فيتدفق الماء بطريق المصادفة .. فيجعل الماء يتدفق بفعل حفر (الزاير) وابنه .. وهو اي الفلم يتصرف في اقتباساته هذه واضعنا هذه الاقتباسات المختلفة كي تؤدي البناء الذي توخاه الفلم والذي هو صراع الانسان مع الطبيعة ومع نفسه كي يتغلب على ظروفه مبرزا هذا الصراع بشكل فردي اولا ليتحول الى جماعي في حين انه في الرواية كان فرديا من البداية حتى النهاية.. ولناخذ مسالة مهمة اغفلها الفلم وهو يمضي قدماً لغايته وهذه المسالة هي

اهماله للمنلوج الداخلي الذي يعتمل في اعماق شخصيات الرواية المنلوجات تبرز فردية للوجوه.. ولكن هذه اللقطات القريبة لم تستطع ملء غياب «الاقوال» الفنية.. فكانت تبدو في اغلب الاحيان وكانها تصور الشخصية وهي حالة حيرة وتخبط في حين انها في الرواية كانت تبرز لنا الكثير مما يساعد الفعل الدرامي على النمو فيها وما دام الدلم اتنج الحل الذي يتفق وميول صانعيه في شندان عالم خيِّر وفاضل، ليس من صنع فرد واحد، كان لزاما ان يحضي بالفردية التي تعتمل في نفوس شخصياته.

ولو قارنا بين المشهد الثاني من الفلم هو موجود في الملحق الثاني ـ وبحثنا عنه في الرواية ، لاستطعنا ان نشخص نوع الاقتباس المستخدم في الفلم ، علما ان هذا المشهد هو مثال واضح لمعظم مشاهد الفلم فنلاحظ فيه ان الشخصيات واجمة تتطلع الى السماء وبعض الحيوانات الميتة ... واحدهم يطلق موالا حزينا من ذلك النوع الشائع في جنوب العراق يؤدى بشكل اغنية .. اما عن ردود افعال الشخصيات فتبدو وكانها متاثرة بصوت الاغنية الذي ياتي من خارج الاطار اكثر مما هو رد فعل على احتباس المطر .. رغم هذا قدم المشهد بلغة سينمائية عالية .. لقطات مركبة كما في اللقطة التاسعة عشرة التي تبدأ متوسطة كبيرة .. ثم تتحول الى متوسطة ثم عامة عبر انتظام اللقطات الثمانية والعشرين في تسلسلها السلس رغم الانتقال بالقطع الصريح والحاد .. كذلك الحركة داخل الاطار التي كانت معقدة بعض التعقيد وتوزعت ما بين آلة التصوير والممثلين ، هذا الحشد الذي رايناه يتحرك بكيفية تدلنا على ان الموت الذي وقع ليس لشاة (حليمة) ، بل هي نذر متشائمة لموت اكبر سيلحق بعالم القرية .. وهذا المشهد مستل بامانة من الرواية .. هنا نرى الاقتباس الادبي واضحا : اي اجواء الكاتب وعوالمه خاصة في لقطات بداية المشهد معبرا عنها بالاغنية المشحونة بالقهر ... واما غير المشدود فهو الذي يركز فيه المخرج على (حسين) وهو يدق بعصاه على يده في لقطات قريبة ومتوسطة عديدة .. ونستطيع ان نرجع اللقطات الى اصولها في انواع الاقتباس الثلاثة المار ذكرها .. ان هذا المشهد باكمله يركز بشكل واضح على ثلاثة اقطاب .. (زاير راضي) و (حسين) و (هاشم) .. وتلتحق (حليمة) مرة بعلاقة مونتاجية مع (حسين) ومرة مع (زاير راضي) .. فهي مع (حسين) تبدو كلا واحدا نخمنه نحن المتفرجين ومع (زاير راضي) نراه متجسدا صورة من خلال هروع (الزاير) اليها ..

الصورة بما امتلكته من ايحاءات عديدة يمكن لها ان تبعثر تركيزنا عليها ابدا فان الصورة هنا امتلكت خاصية التعبير المحدد لطبيعة الشيء سواء اكان انسانا ام حيوانا ام جمادا .. فهي لم تكن مبهمة الا عندما تقسر على هذا الابهام ... لذلك كان المشهد المستل من الفلم غير مفهوم فيه قلق الوجوه وحيرتها ونظراتها ، اما المشهد الثاني الذي يجري في بيت (هامل) فنعرف سبب هذا القلق الذي هو انحباس المطر ... وضمن المضمون الفلمي كله كانت الصورة ذات علاقة واضحة بالصورة التي بعدها والتي قبلها فالصورة وحدها لاتغني ان لم تستمد المعنى الذي يريده صانع الفلم وذلك من الصورة المجاورة لها .

الهوامش

١ـ مقابلة مع عبد الرزاق المطلبي ، دار ثقافة الاطفال ، بغداد ، صالحية ، ١٣ ك ١ ، ١٩٨٦ ، صباحا .

٢ـ ١ . . . .

٣ـ عبد الجبار عباس ، مرايا على الطريق . (بغداد : مديرية الثقافة العامة ، السنة بدون) ، ص ١٥١ .

٤ـ ياسين النصير ، الرواية والمكان . (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ، ص ٢٨ .

٥ـ عبد الرزاق المطلبي ، الظامئون . (بغداد : مديرية الثقافة العامة ، ١٩٦٧) ، ص ١٦ .

٦ـ ٥ : ص ص ١٦ ـ ١٧ .

٧ : ٥ : ص ١٧ .

٨ ـ ٥ : ص ٢٤ .

٩ ـ صلاح فضل ، منهج الواقعية في الابداع الادبي . (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٨) ، ص ص ١٤٢ ـ ١٤٣ .

١٠ ـ ٥ : ص ١٥٠ .

١١ ـ ١ .

١٢ ـ ١ .

١٣ ـ ٩ : ص ١٥٠ .

١٤ ـ ٥ ص ١٦ .

١٥ ـ ٥ : ص ص ١٨ ـ ١٩ .

١٦ ـ ٥ : ص ٢٣ .

١٧ ـ ٥ ص ٣٢ .

١٨ ـ ٥ : ص ٣٢ .

١٩ ـ ٥ : ص ٣٨ .

٢٠ ـ ٥ : ص ٦٦ .

٢١ ـ ٥ : ص ١٠٨ .

٢٢ ـ ٥ : ص ١٤ .

٢٣ ـ ٥ : ص ١٦ .

٢٤ ـ ٥ : ص ١٨ .

٢٥ ـ ٥ : ص ٥٧ .

٢٦ ـ ٥ : ص ٥٨ .

٢٧ ـ ٥ : ص ٨٧ .

٢٨ ـ ٥ : ص ٩٥ .

٢٩ ـ ٥ : ص ١٠٣ .

٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ـ ٥ : ص ١٢٣ .

٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ـ ٥ : ص ١٢٥ .

٣٦ ـ ٥ : ص ٤٢ .

٣٧ ـ ٥ : ص ٢٥ .

٣٨ ـ ٥ : ص ٢٦ .

٣٩ ـ ٥ : ص ٣٧ .

٤٠ ـ ٥ : ص ٤٢ .

٤١ ـ ٥ : ص ٢٠ .

٤٢ ـ ٥ : ص ٢٥ .

٤٣ ـ ٥ : ص ٢٧ .

٤٤ ـ ٥ : ص ٢٩ .

٤٥ ـ ٥ : ص ٣٥ .

٤٦ ـ ٥ : ص ٣٦ .

٤٧ ـ ٥ : ص ٣٦ .

٤٨ ـ ٥ : ص ٣٨ .

٤٩ ـ ٥ : ص ٤٥ .

٥٠ ـ ٥ : ص ٢٣٦ .

٥١ ـ ٥ : ص ١١ .

٥٢ ـ ٥ : ص ٩٤ .

٥٣ ـ ٥ : ص ١٢٤ .

٥٤ ـ ٥ : ص ٢٣٧ .

٥٥ ـ ٥ : ص ١٧ .

٥٦ ـ ٥ : ص ٢٩ .

٥٧ ـ ٥ : ص ٢٦ .

٥٨ ـ ٥ : ص ٤٢ .

٥٩ ـ ٥ : ص ٥٨ .

٦٠ ـ ٥ : ص ٤٢ .

٦١ ـ ٥ : ص ٦٢ .

٦٢ ـ ٥ : ص ١١٧ .

٦٣ ـ ٥ : ص ١٥٠ .

٦٤ ـ د . محسن الموسوي «ظهور الاجناس الادبية : الوعي بالرواية العربية جنساً ادبياً» بحوث المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد العام للادباء والكتاب العرب . (بغداد : مطابع دار الثورة ، ١٩٨٦) ، ص ٢٩٥ .

● فصل من دراسة مطولة عن الرواية في السينما نال بها درجة الماجستير من كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد .

السينما العربية / قراءة سوسيولوجية

◆ رضا الاعرجي

لا ينازع احد اليوم بصورة جادة في المكانة التي تحتلها السينما ، او في وظائفها في مجالات الفن والثقافة . ورغم عمر السينما القصير ، فانها قد لحقت بالفنون التي عاشت آلاف السنين واكدت شكلها الخاص ، ولغتها الخاصة ، وجمالياتها الخاصة ، واسهمت على نحو حاسم في التعبير عن عصرنا ، وعن تحولاته الكبرى .[1] ويمكن القول ان عصر الصورة الذي افتتحه السينما جعلت بقية الفنون لا تستطيع ان تعبر عن نفسها بغير التحدي الجمالي للفن السينمائي ، كما يمكن القول ان هناك توازياً ، ان لم يكن تزامناً بين جانب من الادب الحديث وبين السينما المعاصرة ، فهذه وذاك يتكاملان عبر مجموعة من التجارب والابحاث .

لقد استطاعت السينما ان تنتقل من تلك المشاهد الشعبية التي نشأت في اكشاك المعارض والقاعات الخلفية في المقاهي الى مستوى ثقافي اكسبها خلال بضع سنوات مكانة مرموقة كشكل من اشكال العرض الفني ، وكوسيلة اتصال مهمة ، وكسلاح سياسي ، وكاداة علمية وتربوية وتعليمية ، ولكن الامر لم يتم على هذا النحو في كل مكان انتقلت اليه السينما ، لقد حدث هذا في فرنسا التي عرفت اول عرض سينمائي ، وفي بقية الاقطار الاوربية التي شاركتها العمل على تطوير وتقدم الطرق الفنية والجمالية للتعبير السينمائي ، وفي اميركا وان خضع نجاح السينما فيها الى الشركات الاحتكارية ، كما حدث هذا في اقطار عديدة من اقطار العالم الثالث التي قضت على الوهم الذي وضع الاستعمار جذوره والذي كان دائم الإدعاء بانه لا وجود لتقاليد ثقافية في البلاد المتخلفة ، ونشير بذلك الى تجارب البرازيل وكوبا في اميركا اللاتينية ، والهند في آسيا والسنغال في افريقيا .

غير ان السينما لم تحقق مثل هذه النقلة في وطننا العربي حيث ظل الانتاج السينمائي قليلاً وهامشياً ، وظل الجمهور السينمائي العريض واقفاً تحت سحر الاشكال السهلة من الافلام التي تقدمها هوليود والشركات المسيطرة على الاسواق العالمية ، وكان لغلبة هذا النوع من السينما اثره البالغ على افساد الذوق الشعبي على حساب السينما الجديدة . وبصفة خاصة ، على حساب السينما الجديدة في العالم الثالث التي تواجه اكبر الصعاب في سبيل فرض نفسها ، بل لمجرد ان تبقى على قيد الحياة .

ان الهوة في وطننا العربي تتسع اتساع تاريخ السينما للعرض التجاري والتعبير الفني وتزداد عمقاً على مر الايام ، فمن ناحية هناك الانتاج الذي لا طابع له . الانتاج النمطي الذي يخضع لمتطلبات شباك التذاكر كما في مصر مثلاً ، ومن الناحية الاخرى الانتاج الذي يهدف الى تحويل السينما الى عمل فني حقيقي ذي مستوى رفيع كما هي المحاولات التي عرفتها الجزائر والعراق والمغرب وتونس .

والمفارقة اننا نتحدث عن سينما عربية في الوقت الذي نجد هذا المصطلح مضللاً بعض الشيء ، فالسينما العربية في مثل هذا الحديث هي السينما المصرية التي امتلكت الريادة ، وتميزت بانتاجها المبكر والمتواصل ، ذلك ان هناك اقطاراً اخرى لم تعرف السينما بعد الاّ من خلال العروض كاليمنين الشمالي والجنوبي ، وهناك موريتانيا التي تملك اسماء مخرجين وممثلين معروفين ولكن خارج جغرافيتها ، وفي منطقة الخليج العربي لانكاد نعثر الاّ على محاولات فردية محدودة ، وفي الكويت على وجه الخصوص .

وكثيراً ما تثار الاسئلة الهامة امام الواقع السينمائي العربي ، غير ان الخطورة ان يكون السؤال هو اصل المشكلة قد وضع بطريقة خاطئة منذ البداية ، وبذلك لايستطيع الباحث مهما بذل من جهد ان يصل إلى اجابة صحيحة .

ان اسئلة محددة عن نشاة السينما في الوطن العربي وعن تطورها سواء اكان هذا التطور جزئياً او شاملاً ، وعن مشاكل الانتاج السينمائي العربي . ان هذه الاسئلة وغيرها مما يمكن طرحه لاتزيدنا الاّ بعداً عن هذا الواقع ، بل تقصي عنا جمال الرؤية السليمة له .

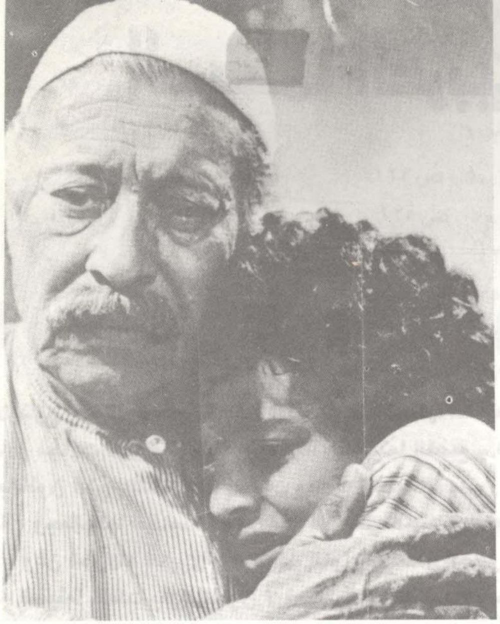
اذن ، ماهو السؤال الذي يجب طرحه ؟ السؤال الذي هو اصل المشكلة ؟ انه السؤال عن موقف العرب من السينما . فثمة موقف من الدين وفي التراث وفي التقاليد اثر ومازال يؤثر في علاقتنا مع السينما ، وكلما زاد هذا الموقف وضوحاً ازدادت هذه العلاقة ضعفاً وتراخياً يصل حد الانفصام .

لقد دلل تاريخ الفنون على وجود جماعية غير منظورة للمجتمع الذي يظهر فيه فن من الفنون ، اي ان يتضمن الفن الجوهر الاجتماعي[2] . وربما هنا يكمن السبب الذي يجذب بعض الدارسين نحو تعريف اجتماعي للفن حيث يؤمن مجتمع ما تعاطفاً حاراً له ، فيما يخلق مجتمع آخر سوء تفاهم او قلقاً يؤدي الى رفض ذلك الفن . ودائماً لامفر للفن من المجتمع ومن بعض مؤسساته المتحجرة والمميتة للخيال الخلاق ومن دعوات تمجيد الاصول والتاكيد على خصوصية كل مجتمع .

وقد يكون من المنطقي والمفيد معاً ان نتمثل صورة المجتمع العربي عندما انتقلت اليه السينما ، غير ان ذلك يتطلب منا مقدماً ان نتمثل صورة العصر الذي ظهرت فيه السينما وان نحدد مفاهيم وآفاق التطور الذي انتهى



الوداع بابونابرت



لن نموت مرتين

الى حضارة اليوم . فعلى الجانب الآخر من البحر المتوسط ، ومع مطلع القرن التاسع عشر كانت اوربا تعيش الانقلاب الصناعي الذي مهد ومكن له الانقلاب الميكانيكي في القرن السابق . وجوهر هذا الانقلاب هو ان الآلة حلت محل الجهد اليدوي .[٣] وشهد الربع الاخير من القرن التاسع عشر الطفرة التي حققتها الآلة في الانتاج الذي كان وراء هجرة الملايين الى المدن الصناعية وتكدسهم فيها ، ومانتج عن ذلك من تنافس وصراع رهيب لم تشهد له البشرية من قبل نظيراً . وعلى مستوى العلاقات الدولية ادت هذه الطفرة ايضاً الى خروج الدول الصناعية الكبرى من جذورها سعياً وراء المواد الخام من ناحية والاسواق الجديدة لمنتجاتها من ناحية اخرى . فبسطت نفوذها على افريقيا وجزء كبير من آسيا . وقد غيرت وسائل المواصلات الحديثة المفاهيم القديمة عن الكون وقلبت رأساً على عقب العلاقات التي كانت قائمة بين الانسان والعالم الذي يعيش فيه وذلك بالتغير النسبي الذي طرا على مفاهيم السرعة والمسافة . ولعل فن السينما كان اصدق تعبير عن الصدمة التي انتابت الجنس البشري حيال التقدم الذي حققته الآلة . ففي لحظة واحدة جمعت السينما حقيقتين مختلفتين تماماً وهما الزمان والمكان . وياتي اختراع الهاتف والراديو وجهاز التسجيل ليفصل صوت الانسان عن الانسان نفسه ويصبح الصوت ممكناً بدون المصدر المتجسد له . مما يكون له بالغ الاثر على سائر فنون العرض .[٤]

لقد كانت الآلة بهذا المنظور العريض اولاً واخيراً علاقة بين الانسان والمجتمع ، كما كانت التطبيق العلمي للفكر العلمي الذي سبقها

وعندما ظهرت السينما الى الوجود في السنوات الخمس الاخيرة من القرن التاسع عشر ، كانت فرنسا والدول الاوربية عامة تعيش في جو من الرخاء ، والازدهار الفني والحضاري .[٥] وكان المسرح لايزال يعتبر اعظم الفنون ، وكانت دور الاوبرا والباليه وقاعات الموسيقى تشكل نظام المتعة الجميلة . ان كل هذا لم يمنع ان تعامل السينما عند ظهورها بكثير من الدهشة والعجب سواء في ذلك لمن اخترعوها او للجمهور الذي شاهدها . فقد كانت بمثابة فتح جديد لم تعرف له البشرية مثيلا من قبل .

على ان الجمهور الاوربي سرعان ما تلاءم مع هذا الاختراع وبدأ يتعامل معه دون الوقوع تحت تأثير سحره العجيب . واستطاع هذا الاختراع ان يتأصل كفن وان يفرض احترامه على مختلف الطبقات لان النظرة اليه لم تكن ممكنة الآ على اساس انه فن جديد يضاف الى قائمة الفنون الاخرى .[٦]

في فرنسا[٧] حيث شهد الجمهور أول عرض سينمائي عام ١٨٩٥ نجد ان الجمهور المثقف قد استقبل السينما استقبالاً حسناً لانها اتاحت له ادراك الطبيعة ادراكاً واقعياً رغم انه وجد في المشاهد المضحكة تسلية لاتعني الآ الفئات الشعبية من الناس .

وفي انكلترا[٨] انتشرت السينما بسرعة ذلك انها صادفت جمهوراً صنع من اجلها او صنعت من اجله . فانكلترا في نهاية القرن التاسع عشر كانت جنة مسارح المنوعات . وهكذا دخلت السينما في برنامج هذه المسارح ووجدت المشاهدين الذين يقدرونها ويتهافتون عليها ، فاخذت تنمو وتزدهر .

وفي ايطاليا[٩] نمت السينما نمواً مفاجئاً ونجحت بشكل مثير منذ ان عرفتها عام ١٨٩٦ ، وخاصة بعد ظهور فلمها الاول عام ١٩٠٥ . وفي المانيا تكفينا الاشارة الى ان السينما رسخت اتجاهاً خاصاً عرف بالسينما التعبيرية منذ اوائل افلامها الصامتة .

وفي اميركا[١٠] اجتذب النجاح الذي حققته السينما انتباه المهاجرين الذين كانوا يبحثون عن الثروة . وسرعان ما حلت صالات العرض

المتخصصة محل مسارح المنوعات .

اما في روسيا القيصرية[11] فقد دخلت السينما عنصراً مهماً في تناول التاريخ والحياة الشعبية ومن ثم الادب الروسي . وبعد ثورة ١٩١٧ وتحديداً بعد عام ١٩٢٢ حين اطلق شعار «ان السينما هي بين الفنون كافة اكثرها اهمية» تحدد مستقبل السينما السوفيتية وظهر منظروها الكبار وتاثيرها الذي امتد على السينما العالمية .

ونظرة فاحصة على تلك الفترة ذاتها من تاريخنا تعكس لنا واقعاً مغايراً تماماً هو واقع المجتمع الرعوي الزراعي الذي كان يعيش عزلة عن مراكز العلم .

والتطور والتقدم الاجتماعي ، وفيه كانت الشخصية العربية تستند في بنائها على الاخلاقيات والروحيات ، وفي هذا الواقع تتجاور مشكلات خطيرة كالفقر والجهل والامية .

وحتى لايبدو حديثنا عاماً ، نبادر فنقول انه كان لمصر تاريخ سياسي واقتصادي مختلف نوعاً ما بسبب حملة نابليون عليها ، واصلاحات محمد علي واسماعيل باشا ، وانها كانت متفتحة منذ اللحظة الاولى لمغزى الحضارة الجديدة ، وسبّاقة اليها اذا ما قيست بغيرها من الاقطار العربية ، وقد مثلت مصر لفترة طويلة مركز النهضة العربية ، وعرفت قبل غيرها من الاقطار العربية ، بل الكثير من اقطار العالم الثالث المسرح والاوبرا .

لقد دخلت السينما المجتمع العربي في وقت كانت فيه المقاهي والملاهي والاراجوزات والتخت الشرقي هي وسائل التسلية الرسمية والشعبية المسيطرة .

واذا كان الجو الثقافي والفني المسيطر في اوربا مهيئاً لتقبل السينما كفن في عداد قائمة الفنون الاخرى ، فان الجو العربي لم يصنف السينما تصنيفاً فنياً كما تستحق ، وانقسم الجمهور بين مستنكر للسينما يرى فيها خروجا على الدين والمعتقدات وعرضاً لما لايجب عرضه ، وجمهور يرى فيها نوعاً من السحر والخداع . ولم تستطع السينما ان تمارس فتنتها الا على جمهور محدود ماخوذ اصلاً بمظاهر الحياة الغربية .

وبسبب من تخلف وسائل النقل في تلك الفترة ، وبسبب من العزلة الناتجة عن الفروق الكبيرة في الوضع الاقتصادي والاجتماعي والادارة السياسية فقد انحصر جمهور السينما باهل المدن . وبقي الريف الذي يشكل الغالبية العظمى في المجتمع العربي ، مساحة وسكاناً ، بمنأى عن هذا الفن . وظلت السينما لفترة طويلة ظاهرة حضرية[12] .

وهنا نعود الى سؤالنا الذي طرحناه من قبل ، والذي اعتبرناه أصل المشكلة ، السؤال عن موقف العرب من السينما .

لقد استند هذا الموقف الى مجموعة من العوامل الموضوعية والذاتية النابعة من طبيعة المجتمع العربي وتقاليده وقيمه ، والمرتبطة بالسينما نفسها كصناعة وتجارة ، وكظاهرة غربية وافدة .

وليس من السهل حصر العوامل الموضوعية التي يتداخل بعضها مع البعض الآخر ، وتتبادل فيما بينها التاثر والتاثير ، ولكننا نستطيع ان نقف عند ابرز هذه العوامل :

١ ـ عامل الدين : ان الصورة وماتبعها من مسائل التجسيم اثارت الكثير من الخصومة لها . ودارت حولها مسائل شائكة في التفكير العربي الاسلامي . وكان دخول السينما الى وطننا العربي قد اعاد الحديث مرة اخرى حول الصورة من منطق العلاقة مع الحدود الدينية .

ولانريد ان نطيل الوقوف عن موضوع تحريم الصورة[13] ، ولكن مانريد قوله هو ان هذا الموضوع قد اخر انفتاح العرب على الفن السينمائي .

لقد ظل هذا العامل يتطور في مجموعة من الآراء والاجتهادات التي لم تخرج عن دائرة الرفض الصريح للسينما[14] . ففي المؤتمر الاسلامي الذي انعقد في كراجي عام ١٩٥٢ صدرت توصية تطلب من جميع حكومات البلدان الاسلامية ان تغلق جميع دور السينما . وجاء انعقاد المؤتمر العالمي الاول للاعلام الاسلامي في اندونسيا عام ١٩٨٠ ليخفف من هذه التوصية باجازته العمل على الانتاج السينمائي ولكن بما يخدم الدين وقضاياه .

٢ ـ عامل التراث : عرف العرب قبل منتصف القرن التاسع عشر اشكالاً مختلفة من العروض الفنية[15] . وكانوا يبحثون عن التسلية عند ما اسموهم بالمضحكين والحكائين والسماجة ، وقد احتفظ لنا التراث بالكثير من وقائعهم في المناسبات التي شهدتها الحواضر العربية . واضافة الى تلك العروض كان خيال الظل معروفاً منذ ايام العباسيين . وقد افاد فنانو الاراجوز التركي من تراث هذا الفن كثيراً وتركوا اثاره على الاقطار العربية التي كانت تحت السيطرة العثمانية . وحقيقة الامر ان هذه العروض وان لم تتطور الى شكل العرض المسرحي من حيث مواصفاته ومتطلباته وغاياته الا انها احتفظت بعنصر مهم منه وهو التمثيل ، فهؤلاء الحكاؤون والمضحكون والسماجة وفنانو خيال الظل فنانون موهوبون لاشك ، وكانت عيونهم تلتقط خصائص البشر ومعايب الافراد فيجمعون هذه الخصائص والمعايب في شخصية كلية او مركبة كما يقول النقد الحديث ، غير ان العقلية العربية الرسمية اتخذت من فنون العرض هذه موقفاً مزدوجاً فهي ترفضها من حيث المبدأ ، وتقبلها في التطبيق[16] . وقد حظر عدد من الخلفاء العباسيين نشاطها عندما كثرت كثرة مفرطة على عهودهم خاصة وان فنانيها كانوا يتخذون من المسجد والجامع مقراً لهم يقدمون فيه عروضهم تلك .

لقد حمل الطابع الهازىء لتلك العروض العرب على النفور منها ، لانها لم تعبر عن اهتمام جاد ، كما هو شان اهتمامهم بالادب ، وكان هذا النفور تجسيداً لفلسفة تتطابق ووجهة نظرهم للعالم والحياة حيث كانت الكرامة والوفاء والاحترام عناوينها الرئيسة ، فكان من الطبيعي ان يمنعوا كل عرض مخالف لذلك .

وعندما انتقلت السينما الينا كان المجتمع العربي لم يقطع الصلة بعد بتراثه ، وكان توقير التراث يتم دون نقد ، وكان الجيل القديم متمسكاً بالتراث ويجد فيه خير تراث لامة من الامم . ولم يكن مستعداً لتغيير نظرته نحو التمثيل كفن نفر منه الاقدمون . ونجد في ذكريات ممثلي المسرح عراقيين وعرباً من الذين سبقوا زملاءهم في السينما مايؤكد هذه النظرة . فقد وجهت اليهم التهم ، واطلقت عليهم مختلف الالقاب المشينة . وكانت المحاكم المصرية تمتنع عن سماع شهادة الممثل او المشخصاتي كما كان يسمى . فاذا كان الامر هكذا في مصر فكيف به في غيرها من الاقطار العربية ؟

لقد ابعدت هذه النظرة الدونية للتمثيل المراة على وجه الخصوص من اقتحام مجال التمثيل خشية ان ينال المجتمع من سمعتها[17] . وعندما افتتح معهد التمثيل الحكومي الاول في مصر عام ١٩٣٠ لم يستمر سوى عام واحد اذ اغلق بسبب الثورة التي قامت على دخول الفتاة اليه . وظل المخرجون يفتشون عن العنصر النسوي في النوادي الليلية الامر الذي زاد هذه النظرة حدة وتطرفاً .

وظل الممثلون يفتقرون الى التاييد الادبي من المجتمع ، ومازال الراي المحافظ يعتبر مهنة التمثيل برمتها عملاً مشيناً ووضيعاً ، وكانت الحملة الموجهة الى السينما اكثر مرارة من تلك الموجهة الى المسرح ، ويرجع هذا الى

تاثير السينما على الجماهير اعظم من تاثير المسرح كما انه يتصل بقاعدة اعرض من المتفرجين .

٣ ـ عامل التقاليد : منذ البداية كانت نظرة العرب للسينما نظرة توجس وريبة من الناحية الاخلاقية ، وذلك لاختلاط النساء بالرجال في التمثيل وظهور النساء اثناء العروض في الوقت الذي كانت المراة لاتزال محجبة والناس يتقاتلون حول السفور والحجاب .

وموضوع المراة والسينما يرتبط مباشرة بموضوع الجنس ، وبمختلف قضايا الحب والزواج والطلاق وكل ماله علاقة بالكشف عن عواطف المراة والنظرة العربية لهذا الموضوع نظرة قديمة تقوم على مقدمات خاصة منذ العصر الجاهلي ، لذا فاننا نرى ان قصص الحب العربي كانت تحاول ان تسمو على موضوع الجنس ، وافرزت لذلك نوعاً خاصاً هو قصص الحب العذري .

وعندما وفدت السينما الينا كان القانون الاجتماعي لايسمح بمناقشة موضوع الجنس بين الرجال والنساء ، وكانت اشكال الاختلاط والمواعدة والمصاحبة التي حفلت بها غريبة على المجتمع العربي . وعلى هذا الاساس كانت السينما تعني لكثيرين انتهاكاً للحرمات وعرضاً للمحظورات[١٨] .

وبالفعل فقد عبرت السينما في بداياتها عن اهتمام مسرف بالعلاقات الغرامية السرية ومغالاة في عرض مشاهد الحب العاطفية العنيفة . وقد تورط ما يطلق عليهم بالنجوم من الممثلين والممثلات انفسهم في عدد من الفضائح الشهيرة للغاية في حياتهم الخاصة . وكان افتقار الادوار التي يقومون بها الى الكرامة والمعنى سبباً فيما تميزت به حياتهم الخاصة من فوضى . واصبح الابتذال والسوقية التي كانت سبباً في شهرة الكثيرين منهم هي المقاييس العادية لسلوكهم الشاذ .

لقد كانت تلك الافلام موجهة الى جمهورها الخاص وهي تحمل نمطاً معيناً من الحياة والسلوك هو نمط الحياة الاوربية ، والمشكلة الاساسية التي واجهت المجتمع آنذاك هي مشكلة ان ينظر الجمهور العربي الى هذه الافلام كما لو كانت تمثل الواقع . وحتى اذا لم يكن الامر كذلك فان الخوف من السينما كان نابعاً من تاثيرها الايمائي الفعال والنشيط على الجمهور .

ان ما فعلته افلام الاندفاعات الاولى من جو سيء السمعة كان بمثابة الذريعة التي تمسك بها الاخلاقيون والمتزمتون لممارسة الضغط للحد من انتشار السينما ومنع عرض مايعتبرونه فجوراً صارخاً ودعوة للانحلال الخلقي ، وتذكر لنا بعض المراجع[١٩] ان بيانات صدرت في فلسطين وسوريا منتصف الثلاثينات تحذر المراة من حضور حفلات السينما ، كما أرسلت خطابات تهديد الى اللواتي يحضرن مثل هذه الحفلات . وفي دمشق طلبت جمعية اطلقت على نفسها «جمعية انصار الفضيلة» من وزارة الداخلية ان تمنع دخول المراة دور السينما وان تفرض رقابة اخلاقية اكثر حزماً على الافلام . ولعل هذه النظرة تفسر لنا الكثير من اسباب ضعف مشهدية السينما في الوطن العربي .

واذا اعتبرنا العوامل المذكورة عوامل موضوعية ، يمكننا الآن ان نؤشر لاهم العوامل الذاتية التي احاطت نشاة السينما في الوطن العربية بالكثير من المشكلات والازمات خاصة على صعيدي الانتاج والتوزيع ، وبالتالي تطور الصناعة السينمائية ككل ، وفي المقدمة من هذه العوامل :

١ ـ السينما كصناعة : منذ البداية ارتبطت السينما بالآلة وبالعلم وبتطبيقاته ، ومن ثم بالاسواق ، وتميزت مبكراً بمعظم الخصائص المعروفة



للمنتوجات الصناعية الاستهلاكية . فقد اتسمت بالفخامة وارتفاع التكاليف لذا فانها تركزت في العواصم الصناعية وظلت تتقدم وتتحول من فن صامت الى ناطق ، ومن الابيض والاسود الى الالوان ، ومن الشاشة متوسطة المساحة الى قياسات اوسع . ومع هذا التقدم والتحول الذي لم يتوقف عند حد كان جهاز التسويق يتوسع هو الآخر لتصريف منتجاتها .

وارتباط السينما بالآلة والسوق جعلها في قبضة رجال الصناعة والمال المتنافسين للحصول على الثروة باستغلال اوقات فراغ الجماهير ، وادت المنافسة بينهم الى زيادة تكاليف الانتاج ومضاعفة ارقام الميزانيات المخصصة للافلام ، ذلك انهم ارادوا ان يصوغوا صناعة السينما من اجل ارضاء جمهور اكثر ثراء[٢٠] . فقد بدات تنحسر مرحلة سينما (الخمسة سنت) . اي سينما التذاكر الرخيصة . وتبع ذلك تغير في طريقة انتاج وتوزيع الافلام بعد ان كانت مشوبة بالفوضى وعدم التنظيم . ومنذ عام ١٩٠٩ كانت بضع شركات تسيطر على انتاج وسوق الافلام في العالم ، وبقيام هوليود كمدينة للسينما بل كعاصمة وذلك عام ١٩١٣ ، اصبحت السينما جزءاً من التوسع الاقتصادي الذي حققته الولايات المتحدة اثناء الحرب العالمية الاولى وبعدها .

في ضوء هذا نستطيع ان نتعرف على اسباب الاختلافات في معدل التطور السينمائي في هذا القطر العربي او ذاك ، فلم تكن الاوضاع الاقتصادية للاقطار العربية متشابهة تشابه درجات السلم الواحد ، بل كانت لكل قطر اوضاعه الخاصة ، وحتى في مصر وسوريا ولبنان وفلسطين والعراق التي كانت من بين الاقطار العربية الاكثر تطوراً كان من الصعب قيام صناعة سينمائية تتوفر على كامل متطلبات الانتاج التقنية والبشرية ، واول ما يلفت النظر في صناعة السينما المصرية التي قامت قبل مثيلاتها في الوطن العربي انها ارتكزت بصورة اساسية على مشروعات خاصة صغيرة الحجم غير قادرة على تنفيذ برامج انتاجية منتظمة ومستمرة . واذا استثنينا

من ذلك حالة اتخذت شكل الشركة المساهمة هي «شركة مصر للتمثيل والسينما» فاننا سنجد امكانات هذه الشركة حتى عام ١٩٣٠ عبارة عن ست غرف منها غرفتان لتحميض الافلام وطبعها ، وماكنة لطبع عناوين الفلم . فالسينما مازالت صامتة ولم تنطق في مصر الا عام ١٩٣٢ ، اضافة الى غرفة للمونتاج يشرف عليها خبير فرنسي . ولم تعرف مصر الاستديو كامل المعدات الا عام ١٩٣٥ بافتتاح ستديو مصر الذي اعتمد على احد اكبر البنوك المصرية انذاك[21] .

وحتى عندما ظل الباب مفتوحاً امام بناء دور العرض فقد تولى الامر عدد من الاجانب المستعربين او اصحاب شركات الانتاج الاميركية والاوربية بهدف احتكار بيع وعرض افلامها في الوطن العربي .

٢ ـ السينما كمشكلة لغوية : طرح دخول السينما مشاكل لغوية خطيرة ، فقد اصطدم الفلم الاجنبي بالجمهور الذي لايعرف لغة وبالاحرى لغات اجنبية ، واثار الفلم العربي قضية اللهجات وسط المجموعة العربية الواحدة ، وكانت هذه القضية ومازالت حاجزاً في وجه الابداع السينمائي في اكثر من قطر عربي[22] .

لقد فشلت محاولات الدبلجة كحل لمشكلة اللغة الاجنبية لا لانها تبنّت اللهجات المحلية بل لان ترجمة اللغة منطوقة هي غيرها مكتوبة ، فالنطق نشاط خاص لايمكن ترجمة ايماءاته واشاراته ، ولابد ان تفقد اللغة الاصلية تركيبها الاساس ويتبدل جوهرها عند وضعها على افواه مختلفة النبرة . ولم يسهم اقتراح الترجمة المكتوبة على الشريط بحل هذه المشكلة لظروف متعددة بينها صعوبة الترجمة ، وامية بعض المشاهدين ، اضافة الى ضعفها وركاكتها احياناً .

ان السينما كمشكلة لغوية تطرح نفسها الآن في هذه الصور الثلاث :

اولاً : ازدواجية لغوية كما تعرفها اقطار المغرب العربي على وجه الخصوص والتي تبدو فيها لغة الفلم مزيجاً من الفرنسية واللهجات المحلية لتلك الاقطار .

ثانياً : لهجات متعددة في سائر الاقطار العربية مختلفة اختلافاً واضحاً تستحيل معه لغة الافلام ان تقترب فيما بينها .

ثالثاً : نفوذ واسع للهجة المصرية غير المكتوبة ولكن المكتملة والمفهومة من غالبية الاقطار العربية ، وهي التي جعلت للفلم المصري هذه السيادة على السوق العربي .

ان هذه الصور الثلاث للمشكلة اللغوية تعد في مقدمة المشاكل التي تحول دون انتشار الفلم العربي بين الاقطار العربية نفسها ! ولم تنجح الدعوات التي تطالب بلغة ثالثة للفلم كما نجحت في الراديو او الصحافة من قبل .

٣ ـ السينما كظاهرة غربية : تزامن ظهور السينما مع السيطرة الاستعمارية على الوطن العربي وارتبطت بها وعبرت عنها ، وكانت وسيلة فعالة في اعداد دراسات وابحاث لمجموعة من السوسيولوجيين والجغرافيين والمؤرخين ليس بنية خالصة دائماً لخدمة العلم . وانما لتبرير الاحتلال وتقديم صورة بيضاء عنه .

لقد عبرت السينما عند دخولها الوطن العربي عن غرب قوي متاهب لفرض نمطه في الثقافة عليه في ظل ظروف التجزئة والتخلف ، معرفت غالبية الاقطار العربية غزواً سينمائياً ظل مزدهراً حتى اليوم ، وبقدر ما شكل هذا الغزو اخطاراً كبيرة على مستقبل صناعة السينما العربية بقدر ما شوه التاريخ والنضال العربيين بما القاه من حمولته من الافكار المخربة والعدوانية والعنصرية التي تكرس الخلافات والتناقضات بين ابناء الوطن الواحد .

ولعلها مفارقة حقاً ان تكون الصهيونية طرفاً في هذا الغزو منذ البداية ، وان تستخدم السينما لعرض دعواها وترويج افكارها[23] ، ففي مؤتمر (بال) الصهيوني الذي انعقد عام ١٨٩٧ تشكلت اول لجنة سينمائية كانت النواة للسينما الصهيونية ، وبعد المؤتمر بعام واحد ظهر اول فلم صهيوني هو «قضية درايفوس» لجورج ميليس الذي يعرض لقضية «اضطهاد» اليهود في اوربا ، وتبعه بعام واحد فلم صهيوني صريح في دعوته لفكرة الوطن القومي لليهود في فلسطين هو فلم «الماعز تبحث عن الحشائش» حيث صور قصة عائلة يهودية تصل فلسطين و «تناضل» من اجل إسماع العالم حقها في ان تعيش حرة هناك .

وانطلقت قوافل السينمائيين من فرنسيين وبريطانيين والمان واميركان واسبان الى الارض العربية منذ ظهور الكاميرا لتقدم افلاماً مثل «المسلم المضحك» او لتمثيل الانسان العربي متعطشاً للدماء ولتظهر المراة العربية راقصة او مشعوذة او مقيدة في الحريم بالاضافة الى استغلال الطبيعة العربية كديكور لتحقيق افلام قليلة التكاليف[24] .

واذا كان من الصعب حصر القائمة الطويلة من الافلام التي انتجتها السينما الغربية كجزء من غزوتها للوطن العربي ، لان القائمة هذه مازالت مفتوحة حتى الآن لمزيد من الافلام التي تقدم صوراً غريبة وبعيدة عن الواقع العربي فان من الممكن تحديد الاهداف التي تكمن وراءها . وبعيداً عن الاهداف السياسية والفكرية ، وبقدر ما يتعلق الامر بالانتاج السينمائي العربي ، كان الهدف واضحاً وهو الحيلولة دونه ، فاذا ما نشا هذا الانتاج حالت دون نجاحه ، واذا نجح حاولت السيطرة عليه من الداخل بنشر المفهوم الغربي الراسمالي لصناعة السينما على انه المفهوم الوحيد .

ولان هدف الاستعمار الرئيس كان ومايزال قائماً على تقسيم العالم الى عالمين ، عالم منتج ، وعالم مستهلك ، ولان الوطن العربي كان ضمن هذا التقسيم من بين العالم المستهلك ظلت السينما تتمثل في دور العرض التي تعرض الافلام الاجنبية .

ان من اهم اثار هذه الغزوة هو ترسيخ النمط السينمائي الغربي حيث اصبحت مهمة السينما العربية اعادة انتاج نفس النمط ، دون نظر الى عناصر الواقع العربي ومشكلاته ، فتوجهت الى هدف وحيد هو الترفيه كضمان للنجاح والربح . ومن هنا نشات السينما المصرية على وجه الخصوص نشاة تجارية ، وكانت هذه النشاة ابرز عيوبها الخطيرة حيث طبعت معظم الانتاج العربي اللاحق في سوريا ولبنان والافلام العراقية الاولى بطابعها التجاري هذا .

بعد ان اشرنا لمجموعة العوامل ، او في الحقيقة مجموعة القوى المحركة للمجتمع العربي في موقفه من السينما ، ولظروف نشاة السينما في الوطن العربي ، آن لنا الآن ان نلم اطراف هذا الموضوع ، وان نجمع خيوطه وان نستخرج من بعض الملاحظات والاستنتاجات ، لنرى مدى تاثير هذه العوامل متفرقة او مجتمعة على السينما العربية ، وذلك بهدف فهم الواقع السينمائي العربي فهماً سليماً وصحيحاً .

واولى الملاحظات او الاستنتاجات هي ان النظرة للسينما العربية كتقنية جديدة من الغرب لايتلاءم جوهرها الأخلاقي مع سلوك المقتبسين مازالت تقف حائلاً امام قيام صناعة سينمائية في عدد غير قليل من الاقطار العربية ، ففي منطقة الخليج العربي لم تعرف الانتاج السينمائي سوى

الكويت وان بدا ذلك متاخراً وبالتحديد عام ١٩٧٢ وقام على جهود فرد هو خالد الصديق الذي اخرج حتى الآن ثلاثة افلام هي «بس يابحر» و «عرس الزين» و «شاهين» وهناك فلم كويتي رابع انتج عام ١٩٨٠ هو فلم «الصمت» لهاشم محمد[٢٥].

وعلينا ان ندرك هنا ان ظهور السينما في الكويت لم يكن مرتبطاً بظهور الثروة النفطية. فهذه الثروة لم يكن لها ذات التاثير على الاقطار الخليجية الاخرى.

وتلي هذه الملاحظة ملاحظة اخرى هي ان السينما كفن تحرري مازال ملتبس النشاة في الوطن العربي. فلقد اوضحنا من قبل كيف نشات السينما في ظل السيطرة الاستعمارية، وعلينا ان نضيف الآن انها تطورت على ايدي المتفتحين على الغرب او القريبين منه عاطفياً، كما اسهم في هذه النشاة عدد من الاجانب[٢٦]. وعلى سبيل المثال وليس الحصر نتوقف عند بعض تلك العناصر. ففي مصر اخرج الايطالي المتمصر استيفان روستي بمساعدة التركي وداد عرفي اول فلم مصري صامت هو فلم «ليلى» - ١٩٢٧ - كما اخرج عرفي ايضاً فلم «غادة الصحراء» - ١٩٢٨ - واخرج الايطالي ماريو فولبي بمساعدة روستي اول فلم غنائي ناطق هو «انشودة الفؤاد» - ١٩٣٢ - وظل وجود العنصر الاجنبي مستمراً في الفلم المصري من امثال مانوال فيمانس، موريس ابتكمان، كارلوبوبا، الفيزي اوفنيلي والالماني فريتز كرامب الذي اخرج فلم وداد الذي مثلت وغنت فيه ام كلثوم.

وفي لبنان كان هناك الايطاليان جو ردانو بيدوني، وجوليوديلوكا، واولهما اخرج اول فلم لبناني هو «مغامرات الياس مبروك».

وفي العراق ارتبط فلم «عليا وعصام» ثالث افلام السينما العراقية، واول فلم يعرض بعد الفلمين المشتركين مع مصر «القاهرة بغداد» و «ابن الشرق»، ارتبط باسم الفرنسي اندريه شاتان - ١٩٤٨ -.

وفي تونس والمغرب كانت جميع الافلام منذ النشاة وحتى الستينات يتولاها مخرجون اجانب، وحتى الجزائر بدات انتاجها السينمائي بالعنصر الاجنبي، فاول افلامها بعد الاستقلال وهو فلم «السلام الوليد» - ١٩٦٥ - اخرجه الفرنسي جاك شاربي. وفلمها «معركة الجزائر» الذي ادخل السينما الجزائرية دائرة الضوء والاهتمام حيث فاز بالجائزة الكبرى في مهرجان فينسيا لعام ١٩٦٦ كان عبارة عن انجاز لمخرج ايطالي هو جيللو بونتكورفو.

ولهذا فاننا نجد ان جغرافية السينما العربية قد طابقت مناطق التاثر بالغرب، وحتى الآن يمتزج تاريخ السينما المحلي ولهذا القطر او ذاك بتاريخ علاقاته السياسية والاقتصادية والثقافية التي كان لها الاثر الحاسم في توجيه الفن السينمائي، وان مثل هذه النشاة وتطورها بهذا الاتجاه لم تكن لتعنى بواقع ومصير المجتمع العربي، وان التعبير عن هذه الملاحظة سيكلفنا مزيداً من الجهد لاطائل من وراءه لاننا نعرف جميعاً تلك المواضيع التي حافظت على حالة من الثبات والجمود على امتداد تاريخ السينما العربية.

والملاحظة الثالثة، وان لم تكن الاخيرة

هي ان السينما المصرية ظلت هي التي تحتوي مصطلح السينما العربية، فمنذ ان قامت في مصر اول صناعة للسينما بافتتاح «ستديو مصر» والفلم المصري يفرض سيطرته المطلقة ليس على السوق العربي وحده، بل حيثما يوجد العربي في اميركا او اميركا اللاتينية ومختلف المهاجر الاخرى، اضافة الى عدد كبير من الدول الاسلامية.

ماذا تعني هذه الملاحظات؟

انها تعني وباختصار ان السينما منذ دخولها الوطن العربي بعد عام من اختراعها وعبر مصر على وجه التحديد، وحتى الآن لم تستطع ان تكون واقعاً اقتصادياً، واكثر من ذلك لم تكون ظاهرة اجتماعية وثقافية ذات اهمية اولى الاّ في مصر، ويتعلق الامر هنا بالاسواق ومعدلات الانتاج والاجهزة والفنيين، وبالاستيراد والاستهلاك معاً، كما تعني ان السياسات الثقافية العربية لم تظهر الاّ القليل من الاهتمام بالسينما مبدية انشغالها باهتمامات اخرى ترى اسبقيتها. ورغم ان سنوات النشاة الاولى لاتعطينا الوضوح نفسه الذي نستطيع به ان نرى واقع السينما العربية اليوم، الاّ اننا نكتفي بتذكر ردود الفعل العريضة لبعض السياسات الثقافية فيما يخص العلاقة بالسينما. لقد كانت اغلب تلك السياسات تعبر عن ثنائية عجيبة من مثل «السينما والجنس» و «السينما والجنوح» او «السينما والعنف» ولم تكن السينما لتعني لها موضوعاً يمتزج بلغة الناس وتصوراتهم. وبكلمة واحدة: بثقافتهم. ونتيجة لذلك، نتيجة مباشرة كانت السينما تعني نوعاً من الملاهي تندرج ضمن وسائل اللهو الاخرى كحلبات السباق والمراقص وملاعب السيرك واجواء الطرب.

ويبدو لنا ان تلك السياسات الضارة في اغلبها، والمعزولة عن طرفها الاجتماعي قد حددت اكثر المصائر الحالية للسينما العربية. فالانتاجات العربية تكاد تكون محكومة بتلك السياسات المقلقة. وليس مفاجئا لنا ان نرى ان اغلب الانتاجات العربية الاستثنائية لم تتم بتحويل عربي بل بالتعاون مع مؤسسات عالمية، ولم تعرض الاّ خارج الوطن العربي[٢٧].

والحال هذه، كان طبيعياً ان تكون السنوات التي استغرقتها السينما العربية سنوات مرتبكة، السينما العربية فيها تعني السينما المصرية، تلك التي لم تستطع ان تنتزع نفسها من الاختيارات التجارية، فلم يكن اي سينمائي حتى ذلك الوقت قد فكر بالقوانين التي يفرزها كل فن عند ولادته واستمراره وتجدده. فلا احد منهم كان ذا اسلوب، بل كانوا يتلذذون بالتقليد، وكان تبنيهم لمنتوجات الغرب الآلي وثقافته يزيدهم عزلة عن ثقافتهم ذاتها. كان همّ المشتغلين بالسينما هو ارضاء اذواق جمهور تحكمه الاوهام فاكتفوا باستخدام ادوات التشويق من نجوم الغناء والرقص، انطلاقاً من سيناريوهات لاتتعدى مشاهدها الصالون الانيق وغرفة النوم.

والتامل النقدي لافلام تلك الفترة يضعنا امام مفارقة حقيقية. فلقد كانت نوعية الصوت جيدة. والتصوير متقن، بينما الفلم نفسه كان مجرد ناقل تقني لاستعراض متنافر بعيد عن كل واقع وخال من كل بحث ذي تعبير تشكيلي خاص.

ورغم حدوث الكثير من المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية في الوطن العربي، حيث ازدادت مجالات التعليم، وتمت معالجات ايجابية في مجال مساواة المراة. اضافة الى التطبيقات الجديدة في الزراعة واستثمار الثروة النفطية في انجاز مشاريع صناعية وثقافية وفنية بعد ان نالت الاقطار العربية استقلالها خاصة بعد الحرب العالمية الثانية. وبالنسبة للسينما ذاتها فقد اختلفت النظرة اليها، وخفت قسوتها بازدياد وسائل الاتصال، وبالتغيير الكبير الذي طرا على جهاز القيم في المجتمع، نقول رغم هذه المتغيرات، حافظت السينما العربية على ثوابتها المحزنة. فقد ظلت السينما المصرية هي المتحكمة في السوق العربية، وما من انتاج عربي آخر استطاع الاقتراب من هذ السينما كماً وشعبية.

لقد قدمت مصر منذ بداية السينما فيها وحتى الآن حوالي الفي فلم وهذا الرقم يكفي لاسكات اية ضجة تثور حول انتاج الاقطار العربية

الاخرى ، فالعراق منذ نهاية الاربعينات وحتى الآن لم يتجاوز عدد افلامه السبعين فلماً ، والجزائر التي يكثر الحديث حول السينما فيها لا يتعدى مجموع انتاجها مجموع لانتاج العراقي الا بفلم او فلمين وهكذا الامر بالنسبة لسوريا ولبنان حيث تجاوز مجموع انتاج كل منهما المائة فلم قليلا ، وخلال هذه الفترة كان للمغرب حوالي ثلاثين فيلماً ولتونس خمسون ، اما باقي الاقطار العربية فلا تكاد تعثر الاّ على ارقام متواضعة جداً اقل من اصابع اليد الواحدة . فللكويت اربعة افلام وللسودان فلمان ، وللاردن فيلمان ايضاً ، ولليبيا انتاجات مشتركة وهي قليلة على كل حال .

وباستثناء تجربتي العراق والجزائر اللتين وجهتا ثقافياً من الدولة سنجد انعكاس الطابع التجاري على غالبية الانتاجات العربية الاّ في حدود التيارات الشابة وهي حدود ضيقة دائماً ، كما سنرى استمرار محاكاة السينما العربية للنموذج الغربي وتقليده ، اي ان السينمائي العربي مازال يركز جهوده على حرفية آلة السينما وليس فن السينما المرتبط بالواقع الاجتماعي الحي ولهذا يبدو عاجزاً عن تفجير خصوصيته في الخلق السينمائي من حيث اللغة او الموضوع .

لقد ظلت مهمة كسر القيود التقليدية للانتاج السينمائي . والنزول بالسينما الى ارض الواقع يتولاها افراد معدودون لم يجدوا بعد الراي العام الواسع جماهيرياً والذي يمكن ان يلعب دور الضاغط المؤثر على مؤسسات الانتاج واتجاهاتها من ناحية ، ودور الدافع والمساند للفنان السينمائي للتحرر من تلك القيود من ناحية اخرى . وبصدد الجمهور السينمائي العربي الذي هو اوسع دائرة بين مستقبلي الفنون الاخرى . اخذ عدده يتضاءل نتيجة سببين رئيسين اولهما دخول التلفزيون منافساً قوياً للسينما جعل من كل بيت قاعة سينمائية ، وثانيهما قلة دور العرض بالنسبة لعدد السكان . وحسب تقارير اليونسكو لعام ١٩٨٠ فان الوطن العربي افقر مناطق العالم بدور السينما على الرغم من امتلاكه الثروات الضخمة ، فعدد دور العرض حتى ذلك العام هو ١٦٤٠ داراً .

ربما بدا للكثيرين ان ماعرضناه للسينما العربية ، من حيث النشاة ، وظروف المكان ، والواقع الحالي كان مبالغاً فيه ، وانه سقط في التعميم المفرط او تجاوز في الحكم والاستنتاج .. ولتبديد اي شك محتمل نتساءل : اين هي السينما العربية ، وبالاحرى اين هي الانتاجات العربية وسط الانتاج السينمائي المصري ؟ فهل يكفي معدل ولادة فلم في العراق او المغرب او تونس ولادة عسيرة كل عام لنتحدث عن السينما فيها ؟ ثم كم هو عدد هذا النفر من السينمائيين المغامرين الذين يستطيعون قلب الاحداث الى مقاصدهم ؟ فهل استطاعت «عزيمة» كمال سليم ، ومعالجات توفيق صالح المتميزة وهذيانات يوسف شاهين الممتعة والتماعات خيري بشارة وعاطف الطيب ومحمد خان ومرزاق علواش ورضا الباهي وسهيل بن بركة ومحمد شكري جميل وبرهان علوية وخالد الصديق ومؤمن السميحي وغيرهم من ممثلي التيارات البديلة لنمط السينما السائد ان تفك دائرة الحصار المفروضة على السينما العربية ؟ وكم هو عدد افلامهم بالمقارنة الى ما تستهلكه قاعات العرض العربية من الافلام الاجنبية ؟

ونتساءل ونحن نواجه لحظات مصيرية حاسمة في حياة شعبنا وامتنا ، اين الدليل على وجود سلاح خلاق بين يدي السينمائي العربي ؟ فبينما كانت فروع الثقافة الاخرى تمهد وتدعم حركة التقدم والنضال العربيين ، فان السينما لم تتقدم فحسب ، بل تاخرت كثيراً في هذا المجال .. وفي غيره من مجالات الخلق والابداع .

الهوامش

(١) السينما المعاصرة . روبير لافون جرامون - ترجمة موسى بدوي ص ٢٣ ، ٢٧

(٢) سوسيولوجيا الفن - جان دوفينو - ترجمة هنري بركات

(٣) د . جمال حمدان - عن الدولة العصرية - الفكر المعاصر - العدد ٤١ يوليو (تموز ١٩٦٨

(٤) د . حمادة ابراهيم - مقدمة مسرحية «اوبو ملكاً» - سلسلة المسرح العالمي (١٩١) - الكويت كانون الثاني ١٩٨٥ .

(٥) حسن حلبوني - تكوين الجمهور - مجلة المعرفة - العدد ١٣١ - كانون الثاني ١٩٧٣

(٦) المصدر السابق

(٧) د . خليل صابات - وسائل الاعلام - ص ٨٧

(٨) المصدر السابق

(٩) تاريخ السينما في العالم - جورج سادول - ترجمة ابراهيم الكيلاني وفايز كم نقش . ص ١١٣

(١٠) د . خليل صابات . وسائل الاعلام ص ٨٩

(١١) جورج سادول - تاريخ السينما في العالم ص ٢٠١

(١٢) حسن حلبوني (مصدر سابق)

(١٣) عرف موضوع الصورة (السينمائية والتشكيلية) تفسيرات عديدة ومتناقضة . يراجع بخصوصها :

ا - «الصورة والاسلام» لصلاح ستيتيه و «صورة الانبياء على الشاشة - السينما في البلدان العربية لجورج سادول - مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون - لبنان ١٩٦٦

ب - الاسلام وقضايا العصر . حوار مع شيخ الازهر - الهلال - سبتمبر (ايلول) ١٩٧٠

جـ جمالية الفن العربي . د . عفيف بهنسي - الفصل الرابع ص ٦٧ وما بعدها - عالم المعرفة ١٤ - الكويت ١٩٧٩

(١٤) مجلة «دعوة الحق» العدد ٦ السنة ٢١ - الرباط - المغرب - اكتوبر (تشرين الاول) . ١٩٨٠

(١٥) د . علي الراعي - المسرح في الوطن العربي - عالم المعرفة ٢٥ - الكويت ١٩٨٠

(١٦) المصدر السابق

(١٧) احمد كامل مرسي الفنان والانسان - حوار (معه) لسمير فريد شريف رزق الله - مجلة «الفنون» العدد ١٣ - مايو (مايس) ١٩٨١

(١٨) فن كتابة السيناريو جون هاوارد لوسون - ترجمة ابرايم الصحن - بغداد ١٩٧٤ (١٩) دراسات في المسرح والسينما عند العرب . يعقوب لنداو - ترجمة احمد المغازي

(٢٠) فن كتابة السيناريو (مصدر سابق)

(٢١) قصة السينما في مصر - سعدالدين توفيق

(٢٢) يراجع البحث القيم للمستشرق الفرنسي جاك بيرك (مشكلة اللغة العربية) والمنشور في كتاب (السينما في البلدان العربية لجورج سادول) بيروت ١٩٦٦ وقد سبقت الاشارة للكتاب في (١٣ - ا)

(٢٣) لمزيد من المعلومات عن السينما الصهيونية يراجع

ا - ملاحظات حول السينما الصهيونية - عزالدين المناصرة - مؤسسة السينما الفلسطينية - بيروت

ب - اساليب السينما الصهيونية (د . بوغالب بوريكي - جاد الحاج - يوسف يوسف - احمد فياض المفرجي ، بيروت - ١٩٨٠

جـ - قضية فلسطين في السينما العربية - يوسف يوسف - الفصل الاول - بيروت ١٩٨٠

٢٤) الطاهر شريعة - تقرير عن السينما والثقافة في تونس - محاضرات الطاولة المستديرة تحت رعاية واشتراك الاونسكو - بيروت - تشرين الاول ١٩٦٣ - مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون - بيروت - تموز ١٩٦٥

٢٥ - تجدر الاشارة الى جهود سينمائيين آخرين في منطقة الخليج العربي كعبدالله المحيسن في السعودية وخليفة شاهين في البحرين .

(٢٦) تراجع قوائم الافلام في نهاية كتاب (السينما في البلدان العربية لجورج سادول)

٢٧ - اصبحت هناك ما يمكن تسميتها بسينما الهجرة والتي اخذت شكل الظاهرة منذ السبعينات مع مجموعة افلام لعلي غانم وعلي عقيلة ومحمد عبيد هندو وسيدنا سوخانا واحمد المعنوني ورضا الباهي والناصر قطاري ومهدي اشريف واخرين .

عناصر العلاقة بين الفن السينمائي والأدب

اعداد

شمس الدين موسى

مها خويلد

هدى خاطر

المشاركون

نجيب محفوظ

صلاح ابوسيف

صبري موسى

حسام الدين مصطفى

اسماعيل ولي الدين

كمال الشيخ

محمد جلال

هنري بركات

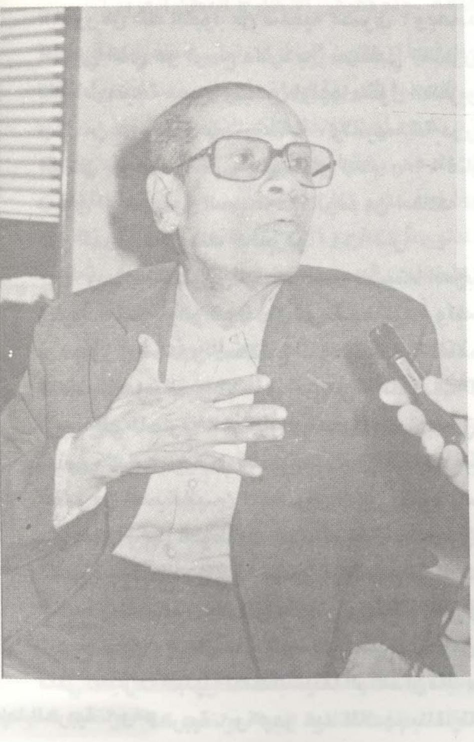
علاقة السينما بالرواية الادبية، علاقة وثيقة وقديمة، قدم ميلاد الفن السينمائي - الفن السابع - منذ القرن الماضي. فلقد قدمت السينما الصامتة روائع الادب الروائي العالمي. وخير مثال على ذلك بالنسبة للسينما العربية - رواية (زينب) التي كتبها «محمد حسين هيكل»، وقدمها للسينما «محمد كريم» في فيلم صامت عام ١٩٣٠. والقاعدة ان كل الروايات مهما بلغت من التجريد والذهنية يمكن ان تنقل الى السينما مهما صعب ذلك. ولقد قدمت السينما العالمية رواية المحاكمة «لكافكا، على الرغم من احتوائها على ابعاد ميتافيزيقية وفلسفية، مع عدم اعتمادها على الجمل الحوارية، او الوصفية او الحدث الدرامي الاساسي، بل انها من الروايات التي تعتمد على الذهنية المحضة.

وجدير بالذكر ان الرواية هي اكثر فنون الادب تعرضاً لاقتحام الفن السينمائي، حتى لقد قال البعض ان الرواية هي اداة السينما الاولى بسبب قربها من ذلك الفن، وليس لفرط سهولتها، مما اوجد تلك العلاقة الوثيقة والتبادلية بين الرواية كعمل ادبي، والفن كمنجز فني. ففي الوسيلتين مرونة متماثلة في الحركة والمجال، خاصة اثناء رسم الشخصيات، كما ان في كل منها قدرة خاصة على انشاء القصة من خلال استخدام لغة الحوار، وتصوير الاحداث.. وعلى الرغم من ذلك التشابه الملحوظ، الا ان الشكلين مختلفان. وليس من الضروري اثناء اعداد معد ما - كاتب السيناريو والحوار - لرواية ان يتحلل من التزامه الادبي بخلق عمل فني متكامل في حدود وسيلته الخاصة. التي يستخدمها حين يحوّل مايكتب بالقلم، الى ماتراه العين كصور متحركة تحكي احداث تلك الرواية.

ومن المعروف ان منشا السينما جاء مخالفاً لمنشا الرواية، فلقد نشات السينما بجوار الملاهي ودور التسلية، لكنها تطورت كفن كبير وصناعة عالمية عالجت الاحداث في تركيز وسرعة، لانها تعتمد على اثارة العواطف. ولعلنا نتذكر هنا كلمات «جورج دوهاميل» في كتابه «دفاع عن الادب»:

(السينما والراديو لايعيدان بل يسيلان ويسيلان ويندفعان، فهما كالانهار.. وماذا تحمل الانهار ؟»

وعلى هذا فالقضية - باختصار تتمثل في



علاقة الفن السينمائي بالادب، باعتبارها علاقة وثيقة وممتدة، وشديدة الانسانية، مثل علاقة الفنون ببعضها البعض تعبيرية كانت ام تشكيلية، مسموعة كانت ام مرئية. فهي علاقة وثيقة ولها ابعادها الخاصة، التي ربما

ادى نجاح الفيلم السينمائي ـ وهو ماحدث ـ الى انتزاع مساحات اوسع من جماهيرية الادب، او ان الادب عن طريق السينما وصناعة الفيلم ـ وهو ما لم يحدث بعد ـ قد يستطيع ان يوسع مساحته الجماهيرية، فيزداد عدد القراء، وتغتني الروايات والاعمال الادبية.

لذا فلابد ان تكون آراء العاملين في ذلك المجال «سينما، وادب» لها الاولوية اثناء تعرضنا لعناصر القضية، خاصة اذا كان هؤلاء قد تناولت السينما اعمالهم الروائية، التي قراها الناس، قبل ان تتحول الى شرائط متحركة، او انهم شاركوا في اعداد اعمال روائية تم عرضها على جمهور السينما العريض كمخرجين، وذلك لمحاولة تحديد مدى اتفاق وجهات نظرهم مع رؤى المؤلفين انفسهم. ويحضرنا الان قول الروائي الامريكي الشهير «شتاينبك».. كيف يمكن للسينما ان تحول ستمائة صفحة في ستة وثلاثين فصلاً هي رواية «عناقيد الغضب» الى فيلم يتسم بـ «الصدق الكامل، او الرؤية الشاملة. انا نفسي اذا حاولت كتابة الرواية مرة اخرى لخانتني الذاكرة والمزاج النفسي، فقد تغير مزاجي النفسي حتماً. ان المتفرج هنا اشبه بمن يطلب منه ان يفقد بعض الماء دون ان يعي ماقد تشربه الارض الاخرى، او يضيع جزء من الماء اثناء التحويل للنهر. اما «فريد ريكو فيلليني» فيرى ان الايقاع الادبي للكتابة مختلف عن لغة السينما. ويقول: «ان الكلمات مغرية ولكنها تضيع في المساحة المحدودة، التي تتطلبها صورة الفيلم».

وعلى هذا كان لابد من ان تطرح عناصر القضية على عدد من الادباء الذين تحولت اعمالهم الى درر فنية ارتفعت عالياً في تاريخ السينما العربية، وكذا عروض نوابه، المخرجين الذين ارتبطت نجاحاتهم بتحويل الاعمال الادبية الى صور مرئية، واشرطة سينمائية استمتع بها الملايين في كل مكان بعد ان تحرر ابطال تلك الروايات من قيود الكتب والصفحات.

وتتمثل عناصر القضية التي طرحناها جملة على كل من هؤلاء المبدعين روائيين ومخرجين في :

ـ الى اي مدى ترى ان السينما كفن جديد بالنسبة للادب، قد حققت رؤيتك الادبية ؟

ـ من من المخرجين كان اقرب اليك في تحويل رواياتك الى السينما ؟

ـ هل استفادت السينما من الادب ام ان الادب استفاد من صناعة السينما ؟

ـ ماهي حدود حرية المخرج في تعامله مع النص الادبي ؟

والادباء الذين اخترناهم لنعرض آراءهم وهم: الكاتب الكبير نجيب محفوظ، والروائي «صبري موسى»، والروائي «اسماعيل ولي الدين»، الذي اختار السينما طريقاً له بعد نجاح روايته الاولى «حمام الملاطيلي»، والاديب محمد جلال ولقد طرحنا عناصر القضية جملة، وكانت لنا وقفة مع كل من هؤلاء تتمثل فيما تعرضوا له اثناء المناقشة من قضايا نظرية وتطبيقية..

وقبل ان نعرض لآراء اديبنا الكبير نجيب محفوظ ـ يمكننا القول بداية ـ ان جميع الافلام ـ الماخوذة عن روايات «نجيب محفوظ» على الرغم من نجاحها التجاري ومع ارتباطها بالنص، لم تكن امينة تماماً في ترجمتها، فكانت تخرج دائماً عن روح النص بدرجات متفاوتة، ونستثني من هذه الرؤية تجربتان رائدتان هما فيلم «بداية ونهاية»، الذي اخرجه «صلاح ابو سيف» وخان الخليلي الذي اخرجه «عاطف سالم». وكان «بداية ونهاية» هو اول افلام هذه المجموعة ظهوراً عام ١٩٦٠ نجح فيه المخرج في متابعة افراد الاسرة التي عالجتها الرواية، متابعة دقيقة تكشف عن موت عائلها، ومايدور بين افراد اسرتها. كما نجح عاطف سالم في ان يقدم كهلاً متردداً يقع في حب بنت الجيران الصغيرة، لكن اخاه يسبقه اليها فيتراجع الكهل. وقد استطاع عاطف سالم ان ينسج احداث هذه القصة باسلوب شاعري حزين لايخلو من فكاهات مريرة.

يقول الاستاذ نجيب محفوظ:

«لم تعد مشكلة اعتماد السينما على الاعمال الادبية من المشاكل المثارة اليوم بنفس الحدة التي كانت عليها من قبل، وذلك بعد ان اتضحت الحدود الفاصلة بين الفيلم والفنون الاخرى. ولايقلل من قيمة اعتماد السينما على اعمال ادبية سابقة ذلك العدد الهائل من عمليات الاعداد الرديئة للاعمال الادبية المحولة الى السينما، فيقابلها اعداد مماثلة يزيد عليها ـ من الاعمال الرديئة لافلام اعدت مباشرة للسينما دون اعتماد على اعمال ادبية سابقة. والواقع كما يرى نجيب محفوظ ان الرواية منذ البداية كانت اسعد حظاً من المسرحية عند تحويلها، الى عمل سينمائي، ذلك انه اذا كان من الممكن للفيلم ان ينقل المسرحية كما هي على المسرح، فانه لايستطيع ان يفعل ذلك بالنسبة للرواية، وكان لابد له من البحث من خصائص سينمائية لترجمة الخصائص الروائية. وتوصل بذلك الى نتائج افضل من النتائج التي توصل اليها مع المسرحية. وقد ادى هذا التقارب بين طريقتي العرض من ناحية واستحالة نقل الرواية كما هي الى فيلم من ناحية اخرى والعلاقة التبادلية بين فني الرواية والفيلم الى نتيجة كان لها اثرها الواضح على كل منهما..».

ويستطرد الاستاذ نجيب محفوظ:

ورغم التقارب الملحوظ بين الرواية والفيلم، الا ان الرواية في رايي تفرض عند اعدادها للسينما شروطاً على الفيلم، ومن الصعب نقلها كما هي، ولابد للمخرج من البحث عن معادلات سينمائية لترجمة الرواية، فللسينما لغتها الخاصة المختلفة عن لغة الادب ـ رغم العلاقات الوثيقة ـ

فالامكانيات السينمائية تفرض شروطها، لتفرض عند اعداد الفيلم عن الرواية تعديل الاصل الروائي، وذلك بصدد حدوث عملية تكيف متبادلة بين الرواية والفيلم، وثمة اشكاليات كثيرة يتعين حلها لحدوث عملية التكيف هذه. فوقت الفيلم اقصر من وقت الرواية في الوصف الذي يقدمه اثناء الحركة. فانا استغرق اكثر من صفحة في وصف حي «خان الخليلي»، بينما في الفيلم نرى الحي عندما يقبل عليه «احمد عاكف» باحثاً عن منزلهم الجديد الذي انتقلوا اليه اخيراً ونظل نراه خلال هذا المشهد وخلال مشاهد اخرى في الفيلم. ومن ناحية اخرى فالفيلم يستغرق وقتاً اطول من الرواية في السرد وهكذا. فبينما يمكن حذف الوصف كله من السينما فان السرد يطول، ولما كانت الرواية تضم من السرد اكثر مما تضم من الوصف فان فترة ساعتين متوسط عرض الفيلم اقصر من ان تستوعب كل مايمكن ان يكون في رواية متوسطة الطول من شخصيات، واحداث وتفاصيل ومناظر، هذا بالاضافة الى اعتماد الادب على لغة المجاز اللغوي، فهو وسيلة الرواية الخاصة ولغتها التي تعمل بها على ربط العالم معاً، تتميز المجازات الادبية بالثراء في احتوائها على معان اخرى غير المعنى الاول او المعنى المباشر للكلمة، ولكن في السينما تتحول هذه اللغة وهذا التعبير اللغوي، الى صور مرئية وينشا الخلاف الذي اعتقد انه على قدر من الاتساع لايمكن تجاوزه، ولكن هل معنى هذا ان نلغي مشروعية ترجمة الاثر الفني الى اثر آخر؟

وهنا اجيب على سؤال يجابه الكثير من المؤلفين الذين يصعقون عند رؤيتهم لابداعهم الادبي بعدما يتحول على يد المخرج الى شئ مختلف ايما اختلاف، فاقول ان اللغة الفنية هي اسلوب الفنان الخاص الذي به يشكل عمله الفني، وان التجربة والموقف لايتكرر ان بتفاصيلهما، ولذا فان ترجمة الاثر الفني الى شكل آخر لايمكن ان تتحقق بشكل كلي، او بشكل فوتوغرافي. وارى انه لابد وان يكون للمخرج موهبة فنية اخرى تستكمل دراسة الاثر الذي يبغي نقله لنا.. وايضاً لابد وان يكون هذا الناقل (المخرج) على دراية تامة بامكانيات لغة الفن الذي ينقل اليه الاثر، فثمة امكانيات اخرى في السينما قادرة على التعبير باسلوبها الخاص سواء على مستوى الصورة، او على مستوى الصوت. وهي اشكاليات لابد وان تنشا نتيجة للاختلاف النوعي بين فن الرواية والفيلم، ومثالنا على ذلك رواية «بداية ونهاية» التي اخرجها صلاح ابو سيف، وكتب السيناريو «صلاح عز الدين» وقد حاولا اثناء تحويل الرواية الى السينما ان يتحديا تلك الاشكالات التي كان معظمها مشاكل نمطية بمعنى انها لم تكن خاصة بهذه الرواية فقط..».

ويتناول نجيب محفوظ نقطة تالية فيقول:

«اما بخصوص اختلاف السينما او رؤيتها المخالفة في التفاصيل الفنية، وليس في الرؤية الفكرية لها، فقد اتضح ذلك من نقطة البداية التي بدا بها «صلاح ابو سيف»، وهي نقطة تالية عن نقطة بداية الرواية، فالغى الفصول الخمسة الاولى تماماً، وهي الفصول الخاصة بموت الاب وكذلك الفصل السادس الذي يكشف عن حزم الام في مواجهة المشاكل من خلال مكاشفة ابنائها بالموقف في توجيه كل منهم لما يجب ان يفعل حتى يستطيعوا العيش. ولقد رفع المخرج هذا الفصل ايضاً - على الرغم من حفاظه على المعنى في سياقه العام. كذلك لخص الفيلم الفصل السابع كله والذي يصف جهود الام في الحصول على المعاش، لخص ذلك في جملة على لسان الام وهي تشكو احوالها لجارهم «فريد افندي» الذي تلتقي به في بير السلم عند عودتها من الخارج...».

واجمالاً اقول ان كل ماسبق ذكره يدخل ضمن عمليات التعبير بالشكل الفني للفيلم، ولكنها جميعاً من العمليات العامة التي يفرضها اعداد اي فيلم - تقريباً - ماخوذ عن رواية. واستطيع القول ان الفيلم قد حافظ في مجمله على نفس المنهج في تسلسل الاحداث وحافظ على معظم العلاقات الموجودة بين الاحداث وبعضها، وما تفجره هذه الاحداث من علاقات فيما بينها. وربما كان نجاح ووضوح الفيلم وبناؤه يرجع الى تقارب المنطق الجمالي بيننا (نجيب، وصلاح). والفيلم يتحول الى التسجيلية التي تغلب عليه، كما تغلب على الرواية، مما جعلها في الفيلم تمثل لوحة من تاريخ مصر الاجتماعي. فلقد حافظ الفيلم على جميع ابعاد الشخصيات في الرواية، حيث ان السيناريو كان اميناً لحد كبير في تحويل القصة الى السينما.

اما عن باقي رواياتي - فلأخذ على سبيل المثال رواية «قصر الشوق» التي تركز الضوء فيها على الحوار وعدم الاكتفاء بالصورة، على الرغم من ان هذه الحوارات لم تخل من الثرثرة، التي لاداعي لها بغير تركيز.

اما في «السراب» فالفيلم يبدأ من لحظة حاسمة في حياة «كامل» وهو الشخصية الرئيسية في الفيلم والرواية، فعندما يفشل في الاجابة على سؤال استاذه في الجامعة بسبب خجله وشروده يفر هارباً من المدرج، ولايعود. ويقرر الاكتفاء بهذا القدر من تعذيب التعليم، ويطلب من جده البحث له عن وظيفه. واذا نظرنا الى تلك البداية، نجد ان الفيلم قد اسقط حوالي الربع الاول من الرواية (١٧ فصلاً)، وذلك تحقيقاً لمطالب التوفير والاقتصاد اثناء اعداد الفيلم، فضلاً عن حوادث اخرى تالية، مع اضافة احداث جديدة، غير انه على الرغم من الاختلافات العديدة بين الفيلم والرواية، سواء كانت اختلافات شكلية او اختلافات اكثر عمقاً الا ان الفيلم كان قد احتفظ للرواية - كعمل ادبي - بهدفها النقدي الواضح لنوعية هذه العلاقات المريضة ويرجع الفضل في ذلك لكاتب السيناريو (علي الزرقاني)، وذلك في حين

كان الفيلم السراب هو الاول بالنسبة للمخرج (انور الشناوي).

واستطيع ان اقول انه مع بعض المخرجين توافقت رؤية المخرج مع رؤيتي الى حد كبير، كما اقرر انه لم يحدث اي تشويه لاي عمل ادبي خاص لي، وذلك لخبرتي بعمل السيناريوهات، ومعرفتي باللغة الخاصة لكل من السيناريو والكتاب. فعند تحويل الكتاب الى فيلم فانه يتحول من مجرد كتاب يخاطب بعض المثقفين الى كتاب آخر يخاطب الآلاف الذين يكون معظمهم من الاميين الذين يجهلون القراءة والكتابة، ولذلك فهو يخضع لتغييرات كثيرة - اوافق عليها - منها مايقتضيه جمهور السينما - وانني في كل الاحوال احمل الكثير من الرضى عن تلك الاعمال.

وجدير بالذكر ان لغة السينما مختلفة، وامكانياتها مختلفة ايضاً، ولابد اذن من الخضوع للتغيير الذي يقتضيه اختلاف الادوات بشرط عدم تشويه الفكر الخاص. كما انني لااشترط موافقتي على الفيلم وانما لو عرض الامر عليّ فلابد ان ادلي برايي، وان وافقوا على رايي فهذا شئ طيب وان لم يوافقوا، فانا غير مسؤول عن الفيلم، ولي عملي الخاص الذي هو مطبوع في الكتاب، مع الاحتفاظ بحقي وحق اي كاتب بمقاضاة المخرج عند مساسه بفكر الكتاب.

كما انني لااعتقد فيما يقال بان توزيع الكتاب - الرواية - يزداد بعد تحويله الى فيلم سينمائي، وان كان ذلك يصدق في الخارج، لكنه ليس موجوداً عندنا لان ٩٠٪ من رواد السينما لايعرفون القراءة. ونسبة القراء الذين يزيدون بعد الفيلم قلة نادرة للغاية، وهم من المثقفين الذين يريدون مضاهاة العملين. والمثقف اصلاً يكون في البداية قد قرا القصة قبيل تحويلها الى فيلم ولاينتظر حتى تتحول الى فيلم كي يقوم بالبحث عنها وقراءتها..

وعند عرض عناصر القضية على الاديب صبري موسى.. قال:

من اعمالي القصصية التي تحولت الى افلام قصة الرحلة عام ١٩٦٨ من اخراج اشرف فهمي، وهناك ايضا رواية «حادث النصف متر» التي تحولت الى فيلم مرتين حمل نفس الاسم، احدهما انتج في مصر، والثاني في سوريا في نفس العام ١٩٨١، وتلك هي التجربة الاولى لي في السينما العربية، التي تم التعامل فيها مع قصة واحدة في فيلمين لمخرجين مختلفين.

ولقد عرضت ذلك كي اقدم اجابة على القضية - هل افادت السينما الادب واضافت اليه ؟.. ام انتقصت منه وعجزت عن التعبير عنه ؟

وبالتجربة في «حادث النصف متر» ثبت ان السينما جهاز اعلامي وتثقيفي وترفيهي عظيم الامكانيات وعظيم الانتشار ولكن النتائج دائماً تتوقف على الظروف التي يتم فيها انتاج الفيلم السينمائي، وعلى الامكانيات الفنية التي يتمتع بها المخرج والذين عملوا معه. فلقد لاقت رواية «حادث النصف متر» كرواية نجاحاً وانتشاراً عبر جيلين متواليين من القراء منذ ظهرت عام ١٩٦١. ولكن الذين شاهدوا الفيلم المصري افتقدوا الكثير من النقد الاجتماعي الحاد الذي كانت تصوره الرواية الادبية، وذلك بسبب الظروف الرقابية التي انتج فيها الفيلم المصري، بينما الذين شاهدوا حادث النصف متر السوري، وجدوا ان السينما السورية عبرت عن هذا النقد الاجتماعي الذي تقدمه الرواية الادبية. وهكذا يتضح لنا ان الاجابة على السؤال المطروح ينبغي ان تفصل بين السينما كفن عظيم القدرة واسع الانتشار، وبين ظروف انتاج هذا الفن، والامكانيات الفنية للقائمين عليه.

وانا شخصياً كروائي وقاص، قمت بتحويل العديد من الاعمال الادبية لكتاب كبار معروفين الى افلام سينمائية، ومنها مثلا قصة «قنديل ام هاشم» و «البوسطجي» ليحيى حقي، «والشيماء» لعلي احمد باكثير في افلام تحمل نفس اسماء الروايات، او القصص الماخوذة عنها. وكنت اعتبر ان تحويل العمل الادبي الى عمل سينمائي هو شئ اشبه بعملية الترجمة. فمن الضروري ان تحافظ على روح النص للكاتب الاصلي وافكاره. بل واسلوبه في التعبير ان امكن ترجمة ذلك الاسلوب الى صورة متحركة على الشاشة. وهذا بالطبع يتطلب جهداً كبيراً واعياً واخلاصاً، تكون نتيجته ان العمل السينمائي يصبح بالفعل ترجمة تضيف الى العمل الادبي الاصلي، وتفيده وتنقله باكمله غير منقوص الى دائرة اوسع من القراء.. اقصد المشاهدين.

وبالمناسبة كانت لي في بغداد تجربة هامة في السينما العراقية عندما تمت بتحويل رواية «القمر والاسوار» لعبد الرحمن الربيعي الى فيلم بعنوان «الاسوار» انتجته مؤسسة السينما والمسرح العراقية عام ١٩٧٨، وحصل على عدد من الجوائز الدولية في المهرجانات، وكان من اخراج المخرج العراقي «محمد شكري جميل». وهذه التجربة مثلاً تؤكد اهمية اشتراك كاتب السيناريو، ومخرج الفيلم، وجهة الانتاج في وجهة نظر واحدة تجاه العمل الادبي المراد تحويله.. فبالرغم من جودة رواية «القمر والاسوار» فهي تقدم تجربة مجموعة من الشباب خلال بحثهم في سن النضج عن هوية سياسية او انتماء سياسي ابتداء من فترة الاربعينات، حيث تقدم الرواية ظروف المجتمع في ذلك الوقت، والحكم الرجعي المتعاون مع الاستعمار الاجنبي ضد المصلحة الوطنية.. الا اننا راينا ونحن مقدمون على تقديم الرواية للسينما في عام ١٩٧٨، ان التجارب السياسية في العراق، وفي الوطن العربي مع الاستعمار قد تجاوزت مرحلة الاربعينات الى اوضاع اكثر شمولاً وخطورة. ولهذا راينا ان نختار للرواية زمناً يستطيع ان يقدم خطورة هذا الاستعمار الان، ويقدم ايضا النضج السياسي العربي في

مواجهته، ولهذا اخترنا فترة ١٩٥٦ حيث بداية المواجهة الحقيقية مع الاستعمار في مصر، عندما امم عبد الناصر قناة السويس، وكان رد الفعل قيام العدوان الثلاثي على مصر، وماترتب على ذلك من شعور بالغضب كان يجتاح الامة العربية، فينطلق شباب هذه الامة بالثورة ضد هذا الاستعمار، واعوانه الرجعيين في شتى انحاء الوطن العربي.

ولقد كان ضرورياً بالطبع ان تحدث بعض التغييرات في الاحداث الروائية للنص الادبي الذي كتبه «عبد الرحمن الربيعي»، وان تحدث بعض التغييرات في الشخصيات والاماكن. ولكن الفيلم احتفظ بجوهر الرواية الذي يتمثل في عملية انصهار بعض الشباب في احد الاوطان العربية بحثاً عن هوية سياسية او انتماء سياسي، فاذا باحداث الوطن الشامل تجرفهم وتقودهم الى النضج والوعي بضرورة التوحد العربي في مواجهة الاستعمار وعملائه.

وهنا في مصر، لدينا الكثير من المخرجين الممتازين القادرين على فهم اهداف العمل الادبي والتعبير عنها باسلوب سينمائي جيد وبارع.. ولكن تقف امامهم ـ دائماً ـ عقبات رقابية، حيث ترى الرقابة كل المصنفات الفنية، ان مايمكن طرحه في كتاب لايصح طرحه في فيلم، لان الكتاب يخاطب قارئاً متعلماً يستطيع ان يميز وان يفهم، بينما السينما يتفرج عليها كل الناس.

وهناك بعض المنتجين الذين يعملون في المجال السينمائي باعتباره وسيلة تجارية ناجحة تحقق ربحاً سريعاً. وهؤلاء لايعنيهم اذا جاء الفيلم محققاً لافكار مؤلف العمل الادبي الماخوذ عنه، ام مقصراً عن ذلك ومتخلفاً عنه.. هؤلاء عادة ما يشترون عملا ادبياً بسبب شهرته او شهرة مؤلفه ثم ينهمكون في تحويله الى فيلم سينمائي بارخص التكاليف او باقل كمية ممكنة من المتاعب الفنية او الرقابية.. وهكذا يجئ الفيلم في النهاية شيئاً مختلفاً تماماً عن اصله الادبي. ولذا لم اتعامل مع هذا النوع من المنتجين، ولا انصح اي اديب بان يفرط في انتاجه بالتعامل معهم.

وضعنا عناصر القضية امام الكاتب السينمائي والروائي اسماعيل ولي الدين.. وطلبنا منه توضيح المدى الذي وصلت اليه رؤيته الفنية بتحويل اعماله الى السينما... فاجاب

«ان السينما اخذت مني ولم تستطع ابدا ان تضيف بل انها عملت على افساد الفكر تماما، ولم تستطع في افضل احوالها الا ان تعطى مضموناً قريباً الى حد ما من الرواية، وذلك لاعتبارات كثيرة قد يكون منها محاولة صناعة الفيلم الجماهيري الذي يجذب الجمهور الى الشباك، فضلا عن تعنت المنتجين واختصار دور ممثل ما، او التطويل حد الملل في دور شخصية اخرى الى جانب ما شاع من افلام في الفترة الاخيرة عن المخدرات والجنس، فذلك بسبب بداية عصر الانفتاح، وصعود الحرفيين بشكل خطير، من كان يلاحظ من دخول المتفرج للفيلم الواحد اكثر من مرة، وقد يصل الى خمس مرات، وفي هذا تكلفة تصل الى (٥) جنيهات، وهو مالا يدفعه في احدى جلساته في القهوة. فالفيلم في هذه الحالة اشبه بعملية تخدير وتهريج والمثال على ذلك فيلما «السلخانة او الباطنية» الذي صار كل منهما اشبه بفرح بلدى يحضره جمهور مخمور..».

واضاف اسماعيل ولي الدين:

«واستطيع القول ان المنتج الفنان صار هو الاخر في نفس درجة سوء المنتج تاجر الخيش، او تاجر وكالة البلح ان لم يتفوق عليه في درجة السوء. فالمنتج الفنان الان ـ الممثل ـ يريد ان يفصل الفيلم تفصيلاً على مقاس دوره هو حتى لو تم ذلك على حساب بقية الممثلين.. بالاضافة الى الامراض الاخرى التي تصيب فكر الكاتب فتحوله الى زاوية مخالفة تماماً لفكره، وربما يكون ذلك بسبب عوامل سياسية. وباختصار شديد السينما الان تعتبر في حالة كساد، وستظل في حالة لاتحسد عليها بسبب انغلاق السينمائيين على انفسهم، فالممثل النجم، او الممثلة النجمة هو او هي التي تختار المخرج وتفصل الدور والحوار.. وارى انه لن يصلح حالة السينما الا بتقليد افلام الواقعية الايطالية بنزولها الى الشوارع فالمتفرج واع ولن يقبل الزيف، وانني اعتذر على جميع العبارات التي وردت في افلامي، وهي العبارات السوقية التي اساءت الى السينما العربية بشكل عام، والمصرية بشكل خاص..».

عند عرض عناصر القضية على الاديب محمد جلال، الذي تحولت اهم اعماله الروائية الى افلام نالت نجاحاً ملحوظاً منها قهوة المواردي، والقضبان، وحارة الطيب، التي تحولت الى مسلسل اذاعي وتلفزيوني قال:

«هناك مقولة تقول ان قراء الادب يمكن احصاءهم بالآلاف، اما مشاهدو السينما فيمكن احصاءهم بالملايين.. والمتفرج من الممكن ان يكون من المواطنين الذين يجهلون القراءة والكتابة لكنه يستطيع التواصل مع لغة السينما التي اصبحت مفرداتها عالمية. فعند تحول الرواية من عمل ادبي الى عمل فني سينمائي حيمكنه ان يستوعب كل دقائقها من كافة المشاهدين في كل انحاء العالم.

واذكر انه اثناء احدى جولاتي في اليابان شاهدت متفرجين كثيرين من الشعب الياباني استطاعوا ان يتذوقوا وباستمتاع شديد، فيلم «قهوة المواردي»، وذلك على الرغم من عدم معرفتهم للغة العربية، وعدم ترجمة الفيلم الى اليابانية وذلك يرجع الى طبيعة لغة السينما التي توظف الصورة والحركة مع باقي الامكانات لتوصيل فكرة الفيلم دون اي

المصور. وفي هذه المناسبة لااملك الا الاسف على مايتتاب صناعة السينما هنا في عالمنا الثالث، بوجود العديد من كتاب السيناريو الذين ادركتهم حرفة التاليف فجاة وبلا دراسة معمقة لهذا النوع من الفن والكتابة..

هل اختلفت رؤية المخرج عند تحويل بعض اعمالك الى السينما مع رؤيتك الخاص ؟؟

- «حدث هذا في بعض الاحيان، ولكنني لا اوافق في هذه الحالة على تنفيذ العمل، وافضل عندئذ ان يقوم - المخرج - بامساك القلم والقيام بعملية تاليف مغايرة تماماً لما اكتب. وللاسف اصبح لدينا الآن الكثير من الممثلين المصابين بالرغبة في التاليف، وكذلك بعض المنتجين وصانعي الشباب الذين استسهلوا مهنة الكتابة والتاليف وكان سبيلهم لذلك هو السينما.

ومايحدث بالنسبة لي انني اقوم حسب رؤيتي الخاصة باختيار المخرج والسيناريست قبل البدء في عمل الفيلم. وللمخرج الحق بالطبع في اظهار وجهة نظره الابداعية، ولكن ذلك يحدث في حدود ما، لانه يكون امامه عمل درامي كامل وليس مجرد رواية تحتاج الى سيناريست لاعداد السيناريو السينمائي. ولقد قرات رأياً «لسارتر» مؤداه ان على كتاب الربع الاخير من هذا القرن ان يتعلموا فن المخاطبة بوسائل الاتصال الحديثة حيث لا وسيط بين الكاتب والمتلقي. وكذلك فانني ارى انه لكي اعبر عن ذلك فعلاً ان اتوجه الى السينما.

هل استطاعت الرواية كعمل ادبي ان تستفيد من فن السينما ؟

«من المعروف ان الرواية بدات في اوربا في القرن الثامن عشر والسابع عشر، واستمرت حتى الان وفق اشكالها المختلفة، لكن مع التطورات التكنولوجية المختلفة التي واكبت نتائج الحرب العالمية وتدمير اوربا عن آخرها بدأ جيمس جويس كتابة روايته «صورة الفنان في شبابه»، والتي لم يعد فيها الزمان الروائي هو نفس الزمان ولا المكان الروائي هو نفس المكان، ولا اللغة القديمة هي نفس اللغة، بل صارت الساحة الآن تتسع للغة اخرى هي لغة الاحاسيس الداخلية، جاء هذا نتيجة للاحباط الذي شعر به الانسان الاوربي، الذي لم يجد الاحساس، ولا السلام الذي كان يبحث عنه.»

في ذلك الوقت على وجه التقريب صدرت اول رواية عربية وهي رواية «زينب» تحت توقيع «فلاح» لمؤلفها الدكتور «محمد حسين هيكل» الذي خجل عند صدور الطبعة الاولى من التصريح باسمه، بسبب التقاليد العقيمة التي كانت ترى في الادب حرفه لاتليق بالناس المحترمين وفي ذلك الوقت كان ادبنا يقرع ابواب الفن الروائي، وفي الاربعينات اتى نجيب محفوظ الذي اعتبره المعلم الاول للفن الروائي، بينما اوربا كانت قد عبرت مرحلة الرواية التقليدية وتجاوزتها لتدخل في مرحلة الشعور، والرواية الوجودية، التي اكتشفت مدى الخراب الذي حدث.

ويحاول جيل مابعد نجيب محفوظ في مصر والوطن العربي - وهو الجيل الذي ينتمي اليه محمد جلال نفسه مواكبة ذلك التغيير قدر ما يستطيع وكذلك اجيال الرواية التالية، فكل موجة تسلم للموجة التالية.

اما عن انتشار السينما، واثر التكنيك السينمائي على الرواية والادب فانني ارى ان للسينما قانونها الخاص، ولكن احتكاكها بالرواية احدث تاثيراته البالغة، التي تمثلت في الاستفادة من المونتاج ونظام اللقطات او التقطيع، والانتقالات السريعة.. ايضاً اصبح بالامكان عمل «الرواية التسجيلية على غرار الفيلم التسجيلي.. وبذلك نرى ان التاثير تبادل بين الرواية كادب والسينما كفن».

بعد تلك الجولة بين آراء اربعة من الروائيين الذين اختيرت اعمالهم فقدمتها السينما، وهي الجولة التي عرض خلالها كل منهم رايه وتجربته فيما انتجته السينما من روايات او قصص.. لذا كان لابد ان نعيد طرح عناصر القضية بابعادها المختلفة على عدد من المخرجين الذين ساهموا بجهودهم في اخراج تلك الاعمال الادبية للسينما، وعرضها على اكبر عدد من الجمهور، بعد تحريرها من صفحات الكتب..

ولقد اخترنا من المخرجين: صلاح ابو سيف وكمال الشيخ وحسام الدين مصطفى وهنري بركات.. وهم من اهم المخرجين الذين اخرجوا افلاماً ماخوذة عن روايات واعمال قصصية تنتمي الى عالم الادب، ونالت شهرتها على اساس انها كتبت للقراءة بالدرجة الاولى. فتعرض كل منهم لخصوصية انتاج الفيلم الماخوذ عن عمل ادبي، والقيم التي اضافتها تلك الاعمال لصناعة السينما بوجه عام.. والعلاقة بين المخرج والمؤلف وكاتب السيناريو..

ويقول الاستاذ صلاح ابو سيف:

«ان فكرة الفيلم تبدا داخلي من ابسط الاشياء، وربما من قراءة خبر في صحيفة او مجلة، او من مشاهدة مسرحية.. وبالتالي تكون الرواية او القصة عنصراً هاماً اثناء البحث عن اختياراتي لافلامي الجديدة.. بالاضافة الى تجارب الواقع التي اعيشها بشكل يومي، او قد تنبع فكرة الفيلم من فكرة ذاتية محضة.. وعلى سبيل المثال فكرة فيلم «بين السماء والارض» فكرة حقيقية، وقد نبهني اليها حادث حقيقي وقع لي، عندما توقف المصعد بي وبزوجتي بحيث اعطتني الحادثة الفكرة، وفي الواقع فان نصف اعمالي تقريباً ماخوذة عن نص ادبي، والنصف الآخر مؤلف خصيصاً للسينما، واثناء تعاملي مع النص الادبي اكون اميناً جداً على افكار المؤلف، والمهم في رايي هو التعبير بصدق عما



صلاح ابو سيف

سألنا صلاح ابو سيف:

يقول «هاشم النحاس» في كتابه «نجيب محفوظ على الشاشة» انك قلت له ان نهاية بداية ونهاية كانت قائمة لتأثرك بوفاة شقيقتك.. الا ترى ان ذلك يخلو من الموضوعية الفنية ؟

واجاب صلاح ابو سيف في اختصار..

«حقاً لقد كنت في حالة حزن شديد، لانني فقدت بوفاتها الكثير من الامل في الحياة، لدرجة ان «احسان عبد القدوس» عندما التقى بالرسام جمال كامل «رآه مطاطئ الراس.. فساله: ارايت فيلم بداية ونهاية ؟

تقوله الرواية. وهناك مقولة لكاتب المالني من الذين وضعوا اهم كتب السينما تقول:

«ان المخرج وكاتب السيناريو عبارة عن زوج وزوجة، ولابد ان تكون افكارهم واحدة، اذا لم يكن هناك اتفاق بين المخرج وكاتب السيناريو في المفهوم والادراك والثقافة والفهم والسياسة فانك لن تجد عملاً له سمعة مميزة».

من اهم الأعمال التي قدمتها وكانت متوافقة مع النص الادبي فيلم «بداية ونهاية» الماخوذ عن رواية نجيب محفوظ ولقد عملت على ان يحتفظ الفيلم بكل ماحملته الرواية من افكار ولم أجد لدي اي داعٍ للتبديل او التغيير، وكل ماكنت ارغب فيه خضوعاً للضرورة الفنية السينمائية فقط هو الاقتصاد في التعبير عن المواقف والمشاهد والاحداث والشخصيات الكثيرة في الرواية، وذلك عن طريق لقطات معدودة في الفيلم، فالفيلم له حيز زمني محدد بعكس الرواية. والوقت المتاح للفيلم يتراوح في متوسطه بين ساعتين وثلاث ساعات تقريباً، وعدد صفحات «بداية ونهاية» يبلغ (٣٨٢) صفحة. وعلى هذا نستطيع ان نتصور مقدار العبء الذي يقع على كاتب السيناريو وادراكه ان قارئ الرواية الاصلية سيكتشف بعد رؤيته للفيلم ان مايعرفه كان اكثر مما شاهده على الشاشة .

وما اضافه الفيلم للرواية انتحار حسنين بينما الرواية انتهت بتفكيره في الانتحار فقط. وتحقيق رغبته في ان يكون شجاعاً لمرة واحدة. وقد توقف بعض النقاد عند عبارة حسنين الاخيرة. متسائلين اذا ماكانت -كما في الرواية- تسجل نهاية حسنين بالانتحار فعلاً ام لا ؟ ام انها تعني تصاعد الصراع داخله ؟ ام انها نهاية مفتوحة قصد بها الاديب ان يشرك القارئ في التفكير فيما آل اليه مصير حسنين ؟..

«وانني اعتقد ان السينمائي اذا تناول رواية ادبية فلابد ان يكون امينا على الفكرة او الهدف المراد توصيله، والذي اراده المؤلف، مع السماح ببعض التغييرات في الاحداث والشخصيات والحذف والاضافة. وعلى سبيل المثال، فلقد صورت نحو ٣٠ صفحة من رواية بداية ونهاية في لقطتين فقط. لان الادب ولغة الادب يختلفان عن السينما ولغة السينما ويحضرني الان ماقمت به في فيلم السقامات ليوسف السباعي. فلقد رايت ان شخصية السقا كانت سلبية في الرواية لكن في الفيلم كان لابد ان يتحول الى شخص آخر ايجابي، ورايت الا داعي لموته، وقلت ليوسف السباعي ان السقا لايجب ان يموت في الفيلم.

وتوجهنا بعناصر القضية الى المخرج كمال الشيخ الذي عرض آراءه على الوجه التالي:

«ان تجربتي الخاصة في اختيار موضوعات افلامي.. انني التقط معظمها من الاحداث اليومية العادية، ومن بعض الاخبار في الصحف ولقد ولدت فكرة فيلمي الاول «المنزل رقم ١٣» بعد قراءة خبر في جريدة المصري عن تجربة اجراها طبيب نفسي اكد من خلالها ان التنويم المغناطيسي من الممكن ان يوحي لاي شخص بعمل كل ما يطلب منه. ومن هذا الخبر نسجت الموضوع الذي تحول بعد ذلك بمشاركة المرحوم «علي الزرقاني» الى فيلم كتبته بالكامل في ست صفحات حملت كل تفاصيل الفيلم، الذي نفذ بعد ذلك. وايضاً فكرة فيلم تجار الموت اخذتها عن حادث حقيقي في الاربعينات، وترددت في ذهني سنوات طويلة، حتى اتيحت لي الفرصة لاخراجها سينمائياً. اما باقي افلامي فاغلبها مؤلف والقليل منها مقتبس عن مؤلفات مثل: مؤامرة، والغريب، ومن اجل امراة، والليلة الاخيرة، ولن اعترف».

كما وان دوري في البناء الدرامي لافلامي جميعها يعتبر دوراً اساسياً للغاية لانني اعتبر نفسي مسؤولاً ومشاركاً الى حد كبير في

كتابة سيناريوهات افلامي رغم عدم ذكر اسمي ككاتب سيناريو في معظم الاحوال. وانني احاول ان اعكس اسلوبي الخاص على المعالجة سواء من ناحية التاكيد على عنصري التشويق او البعد عن المبالغة والمشاهد الهستيرية في معالجة الموقف.

«وانني كونت مع المرحوم «علي الزرقاني» ثنائياً استمر في العمل سنوات طويلة.. كان علي الزرقاني فياضاً في خياله، وكاتباً ممتازاً للحوار، وبالتاكيد انه ساهم معي في تكثيف العديد من مشاهد الافلام التي تعتمد على اسلوب التشويق، ولكنني لااستطيع القول بان علي الزرقاني هو الكاتب المتخصص في هذا المجال لان افلامه الاخرى تختلف في ملامحها عن الافلام التي كتبها معي..

وقال كمال الشيخ عن علاقة السينما بالادب:

«من البديهي ان نبين ان اول شئ يخضع له النص السينمائي هو وقته المحدود. اما النص الادبي فيمكن ان يستغرق اضعاف ذلك الوقت، وعلى سبيل المثال رواية «الرجل الذي فقد ظله» التي كتبت في اربعة اجزاء وترويها شخصية من شخصيات الرواية بحيث تختلف الرؤية من واحد الى آخر، وكذلك الحدث. وعند معالجة مثل هذا الموضوع للسينما نتجاوز بعض المشاهد الموجودة دون اخلال بالموضوع ككل. وفي هذه الحالة اي عند تحويل العمل الادبي الى عمل سينمائي، يكون من الواجب على المخرج ان يلتزم برؤية الكاتب. اما القول بان المخرج له وجهة نظر مختلفة.. فهذا كلام خاطئ للغاية. ففي «فيلم الرجل الذي فقد ظله» لزم ان يستخلص الفيلم من المعالجات الاربعة التي كتبها فتحي غانم معالجة واحدة، تكون هي محصلة مايخرج به القارئ من قراءة الرواية، وليس بالضرورة ان يتضمن الفيلم كل ماهو موجود بالرواية.

وعن تجربتي مع كتاب السيناريو. فاستطيع ان اقول بصراحة انني اسير مع كاتب السيناريو خطوة خطوة اثناء بناء الفيلم. وابدا ذلك من الجلسات الاولى، التي يتم فيها تفسير الشخصيات والاحداث، ثم تلي ذلك مرحلة كتابة ملخص للسيناريو، ثم تطوير المعالجة الاولى بتفصيلات اكثر للمشروع، وتبدا مرحلة كتابة السيناريو. والذي يهمني في تلك المرحلة الصدق في المعالجة، والبعد عن الافتعال، وجاذبية العرض. ونتيجة لكل ذلك فان معظم افلامي تكتب ثلاث مرات او اربع مرات. والمخرج الذي له اسلوب او وجهة نظر، ربما يحذف اجزاء من الرواية او من الحوار، حتى يقدم مايريد بالاسلوب السينمائي. واعتبر مرحلة كتابة سيناريو الفيلم اشق مرحلة، لانها تحتاج الى شهور طويلة وقد تصل الى سنة.

اما عن تجربتي في اختيار رواية عالمية، وهي التي ظهرت بعنوان «الغريق» وماخوذة عن رواية مرتفعات وذرنج «لاميلي برونتي». فلقد رايت انها غريبة عن الجو المصري الى حد كبير، ولقد شاهدها الجمهور المصري من قبل في فيلم لعب بطولته «لورانس اوليفييه»، واحيط بكل امكانيات هوليود الضخمة. مما جعلني اطلب الاستعانة بمخرج ثان معي، لان احساسي ان وجود شخص آخر معي سيغطي نقطة الضعف التي اصابتني تجاه الفيلم. وعموماً فان الفيلم في النهاية لايتناسق مع اسلوبي في مجال التشويق، واعتبره نتيجة سلبية لطبيعة العلاقات الانسانية في الوسط الفني.

وانني اعتبر فيلم «اللص الكلاب» الماخوذ عن رواية لنجيب محفوظ تحمل نفس العنوان كان بداية نوع جديد من التحدي والاحساس بالمسؤولية لتناولي موضوعاً لكاتب كبير مثل «نجيب محفوظ»، وذلك يرجع لايماني ان الفيلم يجب الا يقل في مستواه عن الرواية وذلك من خلال استخراج رؤية الكاتب وتقديمها بالشكل السينمائي المناسب. ففي فيلم «اللص والكلاب» نجد ان الشكل يختلف عن الكتاب الذي يحتوي على مونولوج داخلي للبطل يستغرق احداث الكتاب باكمله. ولقد ترجمنا في الفيلم ذلك المونولوج الى مواقف وحوارات بين شخصيات مختلفة. ونلاحظ في اعمالي الماخوذة عن اصل ادبي ان نقطة الانطلاق الاولى في السيناريو تختلف عن نقطة البداية في الرواية الاصلية، مع الايمان الكامل بان الحذف والاضافة في الاحداث المرتبطة بالرواية من الحقوق المطلقة لكاتب السيناريو طالما هو ملتزم بالافكار الرئيسة للكاتب..»

وكان رد المخرج حسام الدين مصطفى كالاتي:

«لقد وجهت اليّ الكثير من الانتقادات بسبب تغير افلامي عن الروايات الماخوذة عنها واقصد بذلك فيلم «الباطنية»، وهو الفيلم الذي تبارى النقاد في تسفيهه. وانني اقر في البداية بوجود اختلافات بين الفيلم الذي قدمته للجمهور. والرواية الاصلية، بل ان الاختلاف موجود بين الفيلم والسيناريو المقدم، وانني اعتبر ان تلك الاختلافات تمثل الاضافات الشخصية، باعتبار ان المخرج هو المهيمن على الفيلم اولا واخيرا، حتى لو وصل الاختلاف الى رؤية الاديب صاحب الرواية. ولقد كنت اقوم بتنفيذ الفيلم وانا اعي ان المشاهدين في مصر اغلبهم من الاميين، ومقياس النجاح لدي يتمثل في مدى اقبال هؤلاء المشاهدين على الفيلم. وعلى هذا فمعظم التغييرات التي اقوم بها تكون بسبب رغبتي في تطويع ثقافتي السينمائية الاكاديمية للوصول الى هؤلاء المشاهدين».

«ورغم مجمل تلك الانتقادات القاسية التي وجهت الى الفيلم واليّ شخصياً الا انني ارى ان الفيلم قيمة فنية عالية. وكلما كان المخرج ثابتاً في نظرته، وعميقاً في رؤيته ومعتزاً بشخصيته كمخرج، زاد النقد الموجه اليه، وزادت رغبة الناقد في الايحاء للقارئ بانه يفهم اكثر من هذا المخرج الكبير.

وانكر ان بعض النقاد قاموا بتشبيه فيلم «الباطنية» بفيلم الاب الروحي. وذلك يرجع في رايي الى رغبتي في تقديم الممثل «فريد شوقي»

في اروع ادواره السينمائية على الاطلاق، وهو الدور المشابه لدوره في «الاب الروحي»، والذي لعبه «مارلون براندو» في الاب الروحي، الذي اعلن الكثير من الاسرار عن عالم المافيا في امريكا..».

«لكن تواجهني حالات لاارغب فيها في عمل اي تعديل او تغيير على رؤية المؤلف، واكون فيها اكثر التزاماً بالنص، وهو ماحدث في فيلم «الرصاصة لاتزال في جيبي» الماخوذ عن رواية احسان عبد القدوس. لان رؤية الكاتب كانت تحمل الكثير من النقل، مما جعلني ارى ضرورة الالتزام بالرواية. واتذكر انه في احد المشاهد رغب ابطال الفيلم في تغيير بعض الجمل، لكنني واجهتهم بالرفض المطلق، لان ذلك يمثل نوعاً من الحوار السياسي الذي يعبر عن مفهوم المؤلف.. كذلك قمت بتغيير تسلسل اجزاء الرواية عندما قمت باخراج فيلم «هارب من الايام» الماخوذ عن رواية لثروت اباظه تحمل نفس الاسم، لانه اذا جاز للرواية ان تكتب دون اعتبار للتسلسل، فان الفيلم لايجوز ان يلتزم بذلك. لذا فقد قمت بتعديل التسلسل بما يتماشى مع صناعة فيلم سينمائي..»

وكان لقاؤنا مع المخرج هنري بركات الذي قدم مجموعة كبيرة من الافلام الماخوذة عن روايات واعمال ادبية فلقد قدم «هنري بركات» للسينما العربية..

دعاء الكروان	طه حسين	١٩٥٩
في بيتنا رجل	احسان عبد القدوس	١٩٦١
الباب المفتوح	لطيفة الزيات	١٩٦٣
الحرام	يوسف ادريس	١٩٦٥
واخيراً: ليلة القبض على فاطمة		١٩٨٤

وقد كان لطه حسين رأي في فيلم «دعاء الكروان» حيث قال:

«ليس عليه اي باس، لكنهم اضافوا بحرية الى كل فصل من فصول الرواية دون ان يشعر القارئ بذلك ـ سامحهم الله ـ ويتمثل في الجزء الخاص بقتل المهندس، وهو غير موجود في النص الاصلي، حيث في النهاية يتزوج المهندس بالفتاة، وبدلاً من ان ياتي المخرج بامكانية للزواج قدم امكانية اخرى للقتل.. يبدو ان القتل كان اسهل عند رجال السينما من استمرار الحياة والحب..».

سألنا هنري بركات:
لماذا غيرت نهاية فيلم دعاء الكروان ؟

«لقد غيرت في نهاية الفيلم وآتيت بما يختلف عن الرواية، واذا كانت الرواية قد اختارت ان تجعل امينة تقع في هوى المهندس الشاب وتنصرف عن الانتقام منه، وتقدم على الزواج منه بعد فترة من التردد والصراع مع النفس. والاختلاف في الفيلم تمثل في المتابعات المتواصلة من المهندس لامينة ومحاولة غوائها ثم سقوطه في حبها، مما جعل الخال يصل الى بيت المهندس باحثاً عن امينة التي هربت من بيتها ومن الزوج الذي اختاره لها. وترى امينة الشر في عينيه، فتحاول حماية المهندس بجسدها، لكن طلقات الخال تصيبه فتصرعه بين يديها. وهكذا نجد ان الفيلم كان حريصاً على تحقيق عدالة الانتقام، حين اهتمت الرواية بالصراع النفسي الداخلي.

وفيلم «دعاء الكروان» من الافلام المصرية القليلة التي استفادت من تشكيل الصورة، مع استخدام الاسود والابيض في اعطاء القيمة الجمالية للكادر، وقد اكثرت من المناظر الليلية، والتصوير في الغرف المغلقة والسماء الملبدة بالغيوم والنساء المتسربلات بالسواد في القرى التي تقبع بين الريف والبادية، وهو نفس ماعملت على استخدامه عند اخراج فيلم «الحرام».. كما انني في «الحرام» استخدمت (الفلاش باك) وهو ماكان غير موجود في الرواية، وذلك لاحساسنا انه ينبع من رؤيتنا للعمل، لاننا لم نكن نريد ان نسرد الفيلم بالشكل التقليدي، وكان من الضروري ان نلجا الى المعلق لضرورة سياسية، حيث كان لابد ان نذكر ان ذلك كان يحدث قبل الثورة. ومن هنا كان لابد من الاستعانة بالراوي الذي يستطيع ان يعطي احساساً بان ذلك يتم في الماضي، ومن ناحية اخرى قمنا بتعميم احداث الفيلم وقلنا في نهايته ان الثورة قامت وقضت على كل تلك المساوئ ارضاء للرقابة..

انني من انصار التزام السيناريو بالاصل التزاماً كاملاً، واذكر ان يوسف ادريس عند اخراج فيلم «الحرام»، لم يكن مقتنعاً بالفيلم بعد مشاهدته ولكن حينما وجد اجماعاً على جودته مع الالتزام بالرواية اذعن لذلك. ومن ناحية اخرى فلقد حاولت جاهداً ان التزم برؤية يوسف ادريس حول عمال التراحيل. وذلك على الرغم من ان يوسف ادريس قد ابدى الكثير من التحفظات فهو يفضل الكتابة للسينما بطريقة مباشرة دون اللجوء الى الاعمال الادبية، كون اللغة الادبية تحتوي على معان مجردة قد لاتصلح الصورة السينمائية للتعبير عنها بقوة الكلمات، وعلى هذا فهو يرى ان سيناريو «الحرام» لم يرتفع الى مستوى الاصل الادبي في التعبير عن فكرة الخطيئة بمعناها الواسع وعن فكرة اختلاف الغرابوة عن اهل الريف المستقرين.

وباختصار شديد ـ انني انفذ الرواية مع اتخاذ الاسلوب الذي يتناسب مع رؤيتها، واذا جذبتني الرواية اقوم بتنفيذها على الفور، وقبل بدء العمل اجلس مع السيناريست في عدة جلسات نتفق فيها على كيف نحكي الرواية للمتفرج ومنذ البداية وحتى النهاية ويلي ذلك عمل جلسات عديدة مع ابطال الفيلم لكي اطمئن اذا ماكان الممثلون مرتاحين للعمل ام لا ؟ وذلك قبل تنفيذ المشهد، وحتى نقوم باجراء اي تعديلات مطلوبة، وعندما اكتشف اثناء العمل اخطاء صغيرة، لا استمر، بل اتوقف مع كاتب السيناريو ونتحاور حتى نصل الى الاتفاق التام والنهائي..

* * *

اسهام الادباء العرب في صناعة الأفلام

◆ رضا الطيار






تقديم

مازال موضوع العلاقة بين السينما والادب ، والتأثيرات المتبادلة المتداخلة فيما بينهما ، واحداً من الموضوعات الحيوية الشيقة الجديرة بالمتابعة والنقاش والتحليل .

ولن اقف هنا ، في هذا الموضع ، عند تحويل الروايات المنشورة الى افلام سينمائية واقتباس السينما لموضوعاتها من الأدب ، فذلك موضوع خاص ومجال مستقل .

انما هي وقفة تتناول اسهام الادباء العرب في صناعة الأفلام ، في محاولة لطرح اسئلة تقف عند موضوعات من نوع :

حجم استعانة الصناعة السينمائية العربية بالادباء العرب المعروفين وجانب من الظروف المحيطة بهذه الاستعانة ؛ والمستوى الفكري الذي حصلت عليه السينما باستعانتها بجهد هؤلاء الادباء وفنّهم ؛ ومدى تاثير هذه الصلة وهذا القرب في فنِّهم الادبي ..

ومن الواضح انّ المناقشة التحليلية المستفيضة لهذه الجوانب تتطلّب مساحة اكبر من الحيِّز المتاح لهذه المقالة ، ولذلك وجدتُ نفسي مضطراً الى الايجاز والتلميح وتقديم الملاحظات المستخلصة مباشرةً بدلاً من التدرّج المنهجي في الوصول الى النتائج في حالة كلّ اديب من الادباء المعروفين على حدة . وقد فضّلتُ ان ابثّ اجابات التساؤلات المطروحة متفرّقةً بتفرّق اسماء الادباء ، مع وضع خلاصة بالنتائج والملاحظات العامة في ختام المقالة .

وقد تناولتُ محاولات الادباء هذه وجهودهم في ثلاثة حقول ، اولّها : الكتابة للسينما ، وثانيها : الاخراج ، وثالثها : اسهامات مختلفة . تسبق ذلك المقدّمة ، ويليه بسط المؤشرات والنتائج .

ومن اجل ترتيب مادة البحث وجدتُ انّ الاختيار الانسب هو متابعة اسماء الادباء وفق التتابع التقريبي للأجيال الادبية .

وهذا البحث نواة دراسة موسّعة ، اكثر تفصيلاً واغزر في مادتها ومعلوماتها ونتائجها ، اتمنّى انْ يتوفر عليها في المستقبل باحثون آخرون يتجاوزون ما فيها من ثغرات او هفوات ...

الكتابة للسينما :

وفي هذا الجانب هناك اكثر من حالة ومثال ، ويمكن ان نشير الى ابرزها ضمن الاقسام الآتية ، من اجل التعرّف على حجم اسهامهم ومستواه :

■ **أولاً** : هناك ادباء كانت لهم تجارب محدودة في عالم السينما ، ولم يحاولوا تكرارها ، أو لم تعاود السينما الاستعانة بهم ، فخسرتهم الصناعة ، إذْ كان بينهم من يمكن ان يتطوّر في كتابته السينمائية فيقدّم تجارب اكثر غنى .

ـ ومن هؤلاء : القاص يوسف ادريس .وهو من ابرع كتّاب القصة القصيرة في الأدب العربي . كتب القصة القصيرة والرواية والمسرحية والمقالة الصحفية . اقتبست السينما قصصه ورواياته اكثر من مرّه (فقد اقتبست رواياته : قصة حب ، والحرام ، والعيب . كما اقتبست قصصه القصيرة : خمس ساعات ، وحادثة شرف ، وقاع المدينة ، وعلى ورق سوليفان ، والندّاهة) .ومع ذلك لا نراه يكتب شيئاً للسينما مباشرة .

لقد اشترك يوسف ادريس في اعداد روايته المنشورة في اوائل الستينات : «العيب» للسينما ، في فيلم بالعنوان نفسه عام ١٩٦٧ ، اخرجه : جلال الشرقاوي ، وكتب له السيناريو : رمضان خليفة . وقد تولّى يوسف ادريس كتابة الحوار لهذا الفيلم ، وكان راضياً ومتضامناً مع الاختيارات والتغييرات التي اجراها الفيلم في النصّ الأدبيّ . وفي حالة تالية نشب سجال بين يوسف ادريس والمخرج يوسف شاهين بصدد فيلم (حدّوته مصرية ـ ١٩٨٢) بشأن استعانة هذا به في كتابة فكرة الفيلم ثمّ استغنائه عنه في المراحل التالية . وكان الاثنان قد مرّا بأزمة قلبية في فترة مقاربة ، وتلك الازمة هي مفتاح انطلاق احداث الفيلم .

ومن الواضح انّ وجود هاتين التجربتين السينمائيّتيْن فقط هو قصور بحقّ قاص ومسرحيّ من طراز يوسف ادريس .

ـ وننتقل الى عبدالرحمن الشرقاوي ، وهو شاعر ومؤلف مسرحيات شعرية وروائي وكاتب . وقد اقتبست السينما روايتيه : «الارض» و «الشوارع الخلفية» . ولكنّ تجربته في الكتابة للسينما مباشرة كانت محدودة . فقد اشترك مع آخرين في تقديم المادة القصصية لفيلم (جميلة ـ ١٩٥٨) من اخراج : يوسف شاهين . كما اشترك في كتابة سيناريو الفيلم التاريخي الكبير (الناصر صلاح الدين ـ ١٩٦٣) من اخراج يوسف شاهين ايضاً . وكان احد اربعة اعتمدهم المنتج المخرج صلاح العقاد في كتابة مادة فيلمه (الرسالة ـ ١٩٧٥) من اجل تحقيق التوازن في الميول والاتجاهات . وهم : توفيق الحكيم وعبدالحميد جودت السحار وعبدالرحمن الشرقاوي ومحمد علي ماهر . (كتب السيناريو : هاري كريج) . ومن الواضح انّ الاستعانة بعبد الرحمن الشرقاوي في كتابة مادة هذه الافلام المذكورة كانت على سبيل الافادة ممّا لديه من خبرة تاريخية وفكريّة وليست دليلاً على مهارته في كتابة السيناريو السينمائي او حذقه لهذه الحرفة .

ـ امّا د . مصطفى محمود ـ القاص والصحفي فقد مرّ بحالة تحوّل معروفة من التمرد الفكري الى الالتزام الديني . وقد اعتمدت السينما روايتين من اعماله : «المستحيل» و «شلة الانس» . وعند تحويل روايته «المستحيل» الى فيلم من اخراج حسين كمال (١٩٦٥) لم يكن قد تحوّل بعد الى ما صار عليه من فكر دينيّ ، وهكذا نجده يشترك في كتابة هذا الفيلم الماخوذ عن روايته ، بالتعاون مع زميله الصحفي القاص الفنان التشيكلي : يوسف فرنسيس . وقد استطاع هنا أن يجعل حبكة الفيلم اكثر تماسكاً ممّا كانت عليه الرواية ، واكثر طواعية للمنهج الجمالي الذي انتهجه المخرج حسين كمال في اوّل افلامه الروائية الطويلة . ولم يعد د . مصطفى محمود الى التعامل مع السينما بعد ذلك .

ـ وللكاتب المسرحي الراحل نعمان عاشور (١٩١٨ ـ ١٩٨٧) مكانته المرموقة في تاريخ المسرح المصري . ومع ذلك لانجد السينما تقتبس من اعماله سوى مسرحيتيه : الناس اللّي جوّه ، وبرج المدابغ . وقد اسهم شخصياً في كتابة سيناريو اوّلهما : (الناس اللّي جوه ـ ١٩٦٩) من اخراج : جلال الشرقاوي . ولكنّ هذا الفيلم لم يصادف الاقبال والنجاح اللذين حظيت بهما المسرحية . ولم تكن له اسهامة اخرى في الكتابة للسينما بالرغم من مكانته في عالم المسرح .

ـ ولم تعتمد السينما إياً من مسرحيات أو قصص الكاتب المسرحي المعروف : الفريد فرج . أما اسهامته الفريدة في عالم السينما فكانت مع المخرج توفيق صالح ، باشتراكه معه في كتابة السيناريو ، فضلاً عن كتابته للحوار ، في فيلم (يوميات نائب في الارياف ـ ١٩٦٩) عن رواية توفيق الحكيم المعروفة . وهو واحد من الأعمال القليلة المصنوعة برويّة واتقان ، ممّا يجعله يقف الى جانب الأصل الأدبي بجدارة ، محافظاً على روح النص ومقدماً المعادل السينمائي لمضمونه .

ـ واستعانت السينما بالمفكر المعروف أحمد عباس صالح لكتابة السيناريو لاثنتين من روايات نجيب

محفوظ. وكان في حينه معنياً بنشر سلسلة مقالات نقدية في ادب نجيب محفوظ . وكان الفيلمان من اخراج : حسام الدين مصطفى . وهما سيناريو فيلم (السمّان والخريف - ١٩٦٨) ، وسيناريو فيلم (الشحاذ - ١٩٧٣) وكلّ منهما رواية ذات أبعاد سياسية واضحة ممّا يبرر الاستعانة بكاتب من طراز احمد عباس صالح في التعامل معهما .

وكان اوّلهما واحداً من افضل اعمال حسام الدين مصطفي في السينما ، وإنْ غلب التركيز فيه على أزمة عيسى الدباغ النفسية مماً اضاع الدلالات الرمزية العميقة لسقوطه الشخصي بسقوط الرموز السياسية التي استند اليها . امّا فيلم «الشحاذ» فكان باهتاً ومتهافتاً للغاية ، ولم يستطع السيناريو او الاخراج التعبير عن محاولات عمر الحمزاوي للهروب من احساسه بخوائه الداخلي وهزيمته الشخصية .

■ ثانياً : وهناك كتّاب آخرون كانوا قريبين من صناعة السينما وأوساطها ، بفضل اهتماماتهم او مواقعهم او نوع نتاجهم الأدبي ، ومع ذلك تفاوتت حظوظهم من الكتابة السينمائية .

- ومن هؤلاء القاص المعروف يوسف جوهر الذي نشر الكثير من قصصه في المجالات الفنية والدوريات الخفيفة وقد عمل يوسف جوهر في الوسط السينمائي طويلاً ، فكتب القصص للسينما مباشرة ، وكتب المعالجات السينمائية والحوار ، قبل الثورة المصرية وبعدها . وقد كتب - على سبيل المثال - القصص السينمائية والحوار لمجموعة من افلام المخرج الراحل أحمد بدرخان (١٩٠٩ - ١٩٦٩) ، ومنها : (الابرياء - ١٩٤٤) ، و (قبلة في لبنان - ١٩٤٥) ، و (الجيل الجديد - ١٩٤٥) ، و (شهر العسل - ١٩٤٥) ، و (مجد ودموع - ١٩٤٦) ، و (وعد - ١٩٥٤) ، و (العروسة الصغيرة - ١٩٥٦) ، وغيرها . وهي جميعاً افلام غير ذات شان او قيمة في تاريخ السينما المصرية . على انّ اهم اعماله السينمائية هو كتابته للسيناريو والحوار لفيلم (دعاء الكروان - ١٩٥٩) الذي اخرجه بركات عن رواية الدكتور طه حسين وكانت معالجةً على نصيب كبير من النضج والذكاء والاخلاص للأصل . وبعد فترة انقطاع طويلة عاد يوسف جوهر ليكتب للسينما القصة والسيناريو والحوار لفيلم (امهات في المنفى - ١٩٨١) من اخراج محمد راضي . وقد كان معالجة تقليدية ساذجة لموضوع ميلودرامي مالوف .

- امّا الروائي الراحل عبدالحميد جودت السحار ، المتوفّى في منتصف السبعينات ، فهو قريب من الوسط السينمائي ، وقد شغل منذ عام ١٩٦٣ منصب رئيس مؤسسة السينما في مصر . وهو من جيل نجيب محفوظ . كتب الرواية الاجتماعية والروايات التاريخية والدينية والقصص الديني للاطفال . وقد تحولت ثلاث من رواياته فقط الى السينما (ام العروسة والنصف الآخر ، والحفيد) ومن بين هذه الافلام الثلاثة نراه يتعاون مع صانعي فيلم (النصف الآخر - ١٩٦٤) من اخراج : احمد بدرخان ، فيكتب حوار الفيلم الذي كتب له السيناريو القاص والصحفي الساخر : محمد عفيفي . ويبدو انّ نجاح روايته (ام العروسة - ١٩٥٨) في السينما في فيلم من اخراج عاطف سالم (في سنة ١٩٦٣) قد دفعه الى كتابة تكملة لهذه الرواية بعنوان (الحفيد) في عام ١٩٧٤ ، وسرعان ماتحوّلت الى فيلم بالعنوان نفسه في العام التالي ١٩٧٥ من اخراج عاطف سالم ايضاً . وكان كلاهما دون مستوى الرواية والفيلم السابقين .

وقد كتب السحّار للسينما مباشرة . فقد كتب القصة السينمائية للفيلم المرح (مراتي مدير عام - ١٩٦٢) من اخراج : فطين عبدالوهاب ، طارحاً بشكل طريف قائم على المفارقات موضوعاً كان ساخناً في حينه . وتولّى الكاتب المسرحي سعد الدين وهبة كتابة السيناريو والحوار لهذا الفيلم .

وكان تخصّصه في كتابة روايات التاريخ الاسلامي ، وموقعه في مؤسسة السينما ، وراء كتابته قصة فيلم (فجر الاسلام - ١٩٧١) للسينما مباشرة . وهو واحد من الافلام التاريخية ذات الميزانية الكبيرة التي انتجها القطاع العام للسينما في مصر . وكتب له السيناريو : القاص صبري موسى ، واخرجه : صلاح ابوسيف . وقد حافظ فيه على الخصائص العامة المتداولة في افلام التاريخ الاسلامي مع اعطاء حصة اكبر للمشوقات السينمائية ولمحاولة ارضاء الجمهور العريض ، ذلك ان الأحداث تتناول سادة يتاجرون بالرقيق الأبيض ويعيشون من استغلال صاحبات الرايات . وكان العاملان المذكوران ايضاً وراء اختيار عبدالحميد

جودت السحار ضمن المجموعة التي كتبت المادة القصصية لفيلم مصطفى العقاد : (الرسالة ـ ١٩٧٥) .

ولا يفوتنا انْ نشير الى انّ الراحل عبدالحميد جودت السحار قد سجّل جانباً من تجربته في عالم السينما في كتاب متواضع يحمل عنوان : «ذكريات سينمائية» .

اما الروائي والصحفي يوسف السباعي (رحل عام ١٩٧٨) قريبٌ بدوره من الأوساط الفنية ، وكانت رواياته ـ بما فيها من طابع رومانسي ميلودرامي ـ ذائعة منتشرة بين القراء . وقد بادرت السينما الى اقتباس عددٍ منها ، هي : اني راحلة ، وأرض النفاق ، والسقّامات ، وبين الاطلال .. اذكريني (في فيلمين) ، وردّ قلبي ، ونادية ، ونحن لانزرع الشوك . ويبدو انّه لم يشترك في عملية اعداد هذه الأعمال للسينما ، باستثناء كتابة الحوار لفيلم : (نادية ـ ١٩٦٠) اخراج : احمد بدرخان ، وسيناريو : رمضان خليفة .

وكان من المفروض انْ تكون حصيلة يوسف السباعي من الكتابة للسينما مباشرةً حصيلة كبيرة ، ولكنّ محاولاته في هذا المجال بقيت محدودة للغاية . لقد اشترك في كتابة مادة الفيلم الوطني (جميلة الجزائرية ـ ١٩٥٨) من اخراج : يوسف شاهين . وكتب للسينما مباشرة القصة والسيناريو والحوار لفيلم (مولد يادنيا ـ ١٩٧٦) اخراج : حسين كمال . وهو فيلم غنائي استعراضي متواضع المستوى كان يمكن لأيّ سيناريو متخصصّ ان ينجزه بالمستوى نفسه .

وهاهو احسان عبدالقدوس ، صاحب اكبر رصيد من الافلام المقتبسة من قصصه ورواياته بين القصاصين العرب . وهو في عمله الصحفي وعلاقاته الاجتماعية قريب من الوسط السينمائي للغاية . كما ان أجواء رواياته وموضوعاتها ملائمة للغاية لقطاع عريض من صانعي السينما المصرية وجمهورها . ومع ذلك لانراه متحمّساً للاشتراك في اعداد اعماله القصصية للسينما ، او الكتابة للسينما مباشرة . وكانت نماذج ذلك لديه محدودة للغاية لاتتجاوز ثلاث محاولات . فقد اشترك مع سعدالدين وهبة ويوسف فرنسيس في اعداد سيناريو فيلم (ابي فوق الشجرة ـ ١٩٦٩) عن قصة قصيرة من تاليفه ، من اخراج : حسين كمال . كما قدّم الفكرة السينمائية لفيلم (نساء بلا رجال ـ ١٩٥٣) من اخراج : يوسف شاهين . امّا اهمّ تجاربه في هذا المجال فهي كتابته للقصة السينمائية لفيم (الله معنا ـ ١٩٥٥) دون انْ ينشرها في كتاب . اخرج الفيلم : أحمد بدرخان ، وكتب له السيناريو : سامي داود . وموضوع الفيلم منسجم للغاية مع موضوعات قصصه ، واهتماماته الصحفية ، ونوع علاقته برجال الثورة المصرية في بداية عهدها . دون ان تخلو من حكاية عاطفية ملتهبة بين احد الضباط المخلصين وابنة الباشا التي لم تقتنع بسلوك والدها .

وللكاتب المسرحي المعروف سعدالدين وهبة موقعه في الوسط المسرحي والوسط الفني ، وقد كانت له حصيلة لا باس بها في الكتابة السينمائية . فقد كتب السيناريو والحوار لفيلم (مراتي مدير عام ـ ١٩٦٢) من اخراج : فطين عبدالوهاب عن قصة سينمائية لعبدالحميد جودت السحار . وكتب سيناريو فيلم (حميدة ـ ١٩٦٣) الماخوذ عن رواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ . وهو واحد من سقطاته فقد كان طابع المخرج حسن الامام واهتماماته هو الطاغي على الفيلم ممّا ابعده عن عالم نجيب محفوظ . وكتب سيناريو (الحرام ـ ١٩٦٥) من اخراج : بركات ، عن رواية يوسف ادريس . وكان هذا واحداً من افضل المعالجات السينمائية الماخوذة عن اعمال ادبية في السينما العربية . وكتب القصة والسيناريو والحوار لفيلم (ادهم الشرقاوي ـ ١٩٦٤) من اخراج : حسام الدين مصطفى ، في معالجة ذكية للشخصيات البطولية باسلوب السيرة الشعبية ، مع استغلال الأغنيات في الخلفية للتعليق على الحدث . واشترك مع يوسف فرنسيس واحسان عبدالقدوس في كتابة السيناريو والحوار لفيلم (ابي فوق الشجرة ـ ١٩٦٩) اخراج حسين كمال عن قصة قصيرة لاحسان عبدالقدوس . ومؤخراً ، تولى كتابة القصة والسيناريو والحوار لفيلم (آه يابلد ـ ١٩٨٦) من اخراج : حسين كمال ، وهو محاولة لتمصير احداث «زوربا اليوناني» .

■ ثالثاً : وهناك مجموعة من الادباء جمعوا بين كتابة القصة والكتابة للسينما ، وكان لاسهامهم في الكتابة للسينما كيان مستقل عن ابداعهم الأدبي . ويقف على راس هؤلاء الكاتب الكبير نجيب محفوظ . وياتي بعده مجموعة كتاب من جيل واحد جمعوا بين المهنتين ، هم : محمود دياب ومجيد طوبيا وصبري موسى .

ـ ونجيب محفوظ ، مثل احسان عبدالقدوس ، صاحب اكبر رصيد في اعتماد قصصه ورواياته في السينما ـ بغضّ النظر عن تحويلها الى اعمال مسرحية واذاعية وتلفزيونية . وهو كذلك صاحب اهمّ تجربة في الكتابة

للسينما مباشرة بين الادباء العرب .

وكان أوّل تعامل للسينما مع روايات نجيب محفوظ في عام ١٩٦٠ عندما قام صلاح أبو سيف باخراج فيلم ماخوذ عن روايته «بداية ونهاية» المنشورة في كتاب في عام ١٩٤٩ . ولكن تاريخ كتابة نجيب محفوظ للسينما مباشرة يعود الى ما قبل ذلك بوقت طويل ، وهو يبدا في سنة ١٩٤٥ بكتابة سيناريو فيلم «مغامرات عنتر وعبلة» من اخراج صلاح ابو سيف والذي تاخّر ظهوره - لأسباب انتاجية - حتى عام ١٩٤٨ . وكان نجيب محفوظ في تلك السنة (١٩٤٥) قد نشر مجموعة قصصية ، وروايات التاريخية الثلاث ، وروايته الاجتماعية (القاهرة الجديدة - او : فضيحة في القاهرة) .

واستمر نجيب محفوظ في الكتابة للسينما بشكل متواصل حتى سنة ١٩٦٠ ، وهي سنة اعداد أولى رواياته للسينما . وانقطع بعد ذلك عن الكتابة للسينما باستثناء اعمال قليلة متفرّقة ، في حدود خمسة اعمال هي : (شيء من العذاب ، وبئر الحرمان ، والاختيار ، وتوحيدة ، والمذنبون) . وكانت سنوات الخمسينات هي المرحلة الاكثر خصوبة في تعامله المباشر مع الكتابة السينمائية .

ومن المعروف عن نجيب محفوظ انّه لم يكتب المعالجة السينمائية او السيناريو او الحوار لأي من رواياته او قصصه عند تحويلها الى السينما ، ولم يتدخّل في ذلك اطلاقاً ، فاصلاً بشكل قاطع بين ابداعه الأدبي وجهد الآخرين في التعامل مع أعماله ، متجنّباً - في الوقت نفسه - اداء اية آراء صريحة في تلك الأفلام الماخوذة عن رواياته وقصصه .

كما انّه كان في السنوات الأخيرة من حياته الوظيفية قريباً من عالم السينما ، منذ عام ١٩٥٩ حتى احالته على التقاعد سنة ١٩٧١ ، فقد عمل مديراً للرقابة ، ومديراً لمؤسسة دعم السينما ومستشاراً لوزير الثقافة لشؤون السينما ، وغير ذلك .

ولايمكننا ان نهمل تاثيرات معينة في اسلوبه الروائي وموضوعات رواياته وقصصه كانت نتيجة عمله في الكتابة للسينما ، باعتباره واحداً من عوامل متعدّدة اثرت في مجرى فنّه الروائي القصصي . تطورات من مثل ابتعاده تدريجياً عن الاغراق في السرد والوصف الغالبين على رواياته الأولى ، ومثل جنوحه نحو المزيد من الاعتماد على اللمحات الدالّة وعلى الحوار الموجز الذكي اللمّاح ، بما يجعل طائفة كبيرة من اعماله الأخيرة تبدو أشبه بسيناريوهات سينمائية جاهزة .

ويمكن تصنيف جهد نجيب محفوظ في الكتابة للسينما في ثلاث مجموعات اساسية .

المجموعة الأولى هي تلك التي كتبت للسينما مباشرة ، وقام نجيب محفوظ بكتابة القصة والسيناريو والحوار لها (ولربّما شاركه آخرون في عددٍ منها) ، وظهر فيها بوضوح الطابع الخاص به في اختيار موضوعاته وشخصياته واجواء قصصه وتشكّل هذه المجموعة اهمّ اعماله في السينما ، وهي تتمثل في الافلام : (فتوات الحسينية - ١٩٥٤) اخراج : نيازي مصطفى ، و (درب المهابيل - ١٩٥٥) اخراج : توفيق صالح ، و (النمر - ١٩٥٦) اخراج : عاطف سالم ، و (بين السماء والارض) اخراج : صلاح ابو سيف ، و (الاختيار - ١٩٧١) اخراج : يوسف شاهين ، و (المذنبون - ١٩٧٧) اخراج : سعيد مرزوق .

والمجموعة الثانية هي تلك الافلام التي اعتمدت أحداثاً ووقائع حقيقية ، ثم جاء نجيب محفوظ ببراعته وخبرته ليصبها في قالب سردي سينمائي جذّاب تلك هي الافلام : (ريّا وسكينة - ١٩٥٣) و (الوحوش - ١٩٥٤) ، و (الفتوة - ١٩٥٧) ، وهذه الافلام الثلاثة من اخراج : صلاح أبو سيف .

والمجموعة الثالثة هي السيناريوهات الماخوذة عن اعمال ادبية منشورة . ومن الملاحظ هنا حرصه على الاخلاص لأجواء كتابات أصحابها وطابعهم الخاص ، مع مراعاة مواصفات الصنعة السينمائية . وتبرز بينها تلك الافلام الماخوذة عن روايات احسان عبدالقدوس بالرغم من الاختلاف الظاهري بين عالمي الكاتبين واسلوبيهما ، لكنّ ما يجمع بينهما - من جهة اخرى - اهتمامهما الدائم بحياة ابناء الطبقة المتوسطة في العاصمة الصاخبة . وافلام هذه المجموعة هي : (شباب امراة - ١٩٥٥) عن رواية من تاليف : امين يوسف غراب ، اخراج : صلاح ابو سيف . والفيلمان : (الطريق المسدود - ١٩٥٨) ، و (انا حرّة - ١٩٥٩) عن روايتين من تاليف : احسان عبدالقدوس واخراج : صلاح ابو سيف . وفيلم (بئر الحرمان - ١٩٦٩) عن قصة قصيرة لاحسان عبدالقدوس من اخراج : كمال الشيخ . وفيلم (شيء من العذاب - ١٩٦٩) عن رواية ميلودرامية كئيبة كتبها الصحفي الساخر : احمد رجب ، من اخراج : صلاح ابو سيف . ويُزاد اليها فيلمان مقتبسان من الأدب العالمي عمد نجيب محفوظ الى تمصيرهما وفق ما يملكه من احساس بالبيئة المحلية في مدينتيه الاثيرتين : القاهرة والاسكندرية . وهما : فيلم (لك يوم ياظالم - ١٩٥١) عن رواية تيريز راكان لأميل زولا ، اخراج صلاح ابو سيف ، و (توحيدة - ١٩٧٦) عن مسرحية لمارسيل بانيول ، اخراج : حسام الدين مصطفى .

وسوف اكتفي بهذا القدر فيما يتعلّق بنجيب محفوظ لأنتقل الى مجموعة الادباء الذين جمعوا بين التاليف والكتابة للسينما .

ـ هناك المسرحي والروائي الراحل : محمود دياب (١٩٣٣ ـ ١٩٨٣) . وقد سبق للسينما ان اقتبست روايته : «الظلال في الجانب الآخر» . وقد انصرف في أواخر حياته الى الكتابة للسينما ، وكتب سيناريوهات اربعة افلام يجمع بينها كونها اعداداً او تمصيراً لأربع روايات من الأدب العالمي (ثلاث منها من تاليف ديستويفسكي) ، وذلك خلال فترة اولعت فيها السينما المصرية بالاقتباس على سبيل توفير موضوعات تلبّي حاجة عجلة الانتاج المتواصلة الدوران . ومن الواضح ان موقعه الأدبي ، وخبرته المسرحية ، كانا وراء تكليفه بهذه المهمة . وهذه الافلام هي : (الاخوة الاعداء ـ ١٩٧٤) عن رواية الأخوة كارامازوف لديستويفسكي ، و (سونيا والمجنون ـ ١٩٧٧) عن رواية الجريمة والعقاب لديستويفسكي ، و (الشياطين ـ ١٩٧٧) عن رواية بالعنوان نفسه لديستويفسكي . وهذه الافلام الثلاثة جميعاً من اخراج : حسام الدين مصطفى . والفيلم الرابع هو : (ابليس في المدينة ـ ١٩٧٨) عن رواية الأب غوريو لبلزاك ، من اخراج : سمير سيف . ومن بين هذه الأعمال الاربعة كان محمود دياب اكثر توفيقاً في معالجة للاحداث والشخصيات في «سونيا والمجنون» التي نقل اجزاءها الى قاهرة الثلاثينات . امّا في «الأخوة الاعداء» فقد تسرّبت من بين يديه خطوط الأحداث وملامح الشخصيات ولم يستطع فيها التعبير عن البيئة المحلية بصدق . وسقط فيلم «الشياطين» في شباك الحبكة البوليسية ، ولم ينجح في تقديم البديل المحلي للتنظيم الفوضوي المطروح في الرواية الأصلية . واقتصر «ابليس في المدينة» على المعالجة السطحية لانجراف النفس البشرية نحو الخطيئة والجريمة . والمهم هنا ان تجربته السينمائية كانت مخصصة لهذا الفن ، بمعزل عن نتاجه المسرحي والقصصي .

ـ والكاتب الآخر هو القاص مجيد طوبيا الذي بدأ بالقصة القصيرة ثمّ انتقل الى الرواية . ولم تلجأ السينما الى اقتباس رواياته الاّ مؤخراً ، باعتماد روايته (ريم تصبغ شعرها ـ ١٩٨٣) ـ وهي الجزء الأوّل من ثلاثية ـ لتحويلها الى فيلم بعنوان : (قفص الحريم ـ ١٩٨٥) من اخراج : حسين كمال ، سيناريو : د . رفيق الصبان ، الأديب والمترجم وكاتب السيناريو المعروف . وقد اسهم مجيد طوبيا نفسه في الرؤية السينمائية المعدّة عن روايته ووافق على ما طرا عليها من تغييرات ، ذلك انّه اشترك فيه بكتابة حوار الفيلم .

وكنت اسهامات مجيد طوبيا السابقة سينمائية خالصة . فقد كتب سيناريو بعنوان «المكامير» ـ جمع «مكمورة» بمعنى غرف تخزين الفول ـ ونال عنه في عام ١٩٦٥ جائزة الدولة للسيناريو . وقد تأخّر تنفيذه سينمائياً الى عام ١٩٦٩ عندما تولىّ حلمي حليم اخراجه في فيلم بعنوان : «حكاية من بلدنا» . وتجري احداثه في ريف مصر ، ويتضمن نقداً سياسياً واجتماعياً ودعوة الى الثورة والتحدّي ، ولا يخلو من مباشرة وترديد للشعارات . امّا روايته عن حرب اكتوبر ، فقد صدرت في نصّها الروائي ، وصُوّرت فيلماً اخرجه محمد راضي في السنة نفسها (١٩٧٤) . وكان مجيد طوبيا قد كتب المعالجتين القصصية والسينمائية في وقت واحد ، ونجح في تلبية متطلبات الفن السينمائي في كتابته للسيناريو ، علماً بانّه استخدم في النص الروائي تقنية سردٍ وتداخلٍ زمني وتداعي خواطر مستمدةٍ من النهج السينمائي ولكنّه عمد الى التسلسل الزمني الطبيعي في المعالجة السينمائية . وعاد مجيد طوبيا الى الكتابة الى السينما مباشرة بكتابته القصة والسيناريو والحوار لفيلم (صانع النجوم ـ ١٩٧٧) الذي اخرجه محمد راضي ايضاً . وكان واحداً من الأفلام العربية القليلة التي تتناول الحياة في الوسط السينمائي وظروف صناعة الافلام وحياة في الوسط السينمائي وظروف صناعة الافلام وحياة الممثلين . ويعيب هذا الفيلم انّه كان اقرب الى النزعة التجارية منه الى التحليل النقدي الدقيق للظروف السائدة في هذه الأوساط .

ونتوقّف الآن عند القاص صبري موسى الذي جمع بين كتابة القصة القصيرة والرواية وبين التخصّص في كتابة السيناريوهات السينمائية . وكانت السينما قد اقتبست روايته «رحلة داخل امراة» في فيلم اخرجه أشرف فهمي عام ١٩٧٨ ، وكتب له السيناريو : د . رفيق الصبان . كما اقتبست روايته «حادث نصف المتر» في فيلمين ، احدهما سوري من اخراج : سمير ذكري (سنة ١٩٨٢) ، والآخر مصري من اخراج : أشرف فهمي (سنة ١٩٨٣) .

كتب صبري موسى للسينما اكثر من سيناريو . فقد كتب سيناريو الفيلم التاريخي الديني : (الشيماء اخت الرسول ـ ١٩٧٢) عن رواية لعلي احمد باكثير ، اخرجه للسينما : حسام الدين مصطفى . واشترك مع د . رفيق الصبان في كتابة السيناريو للمعالجة السينمائية التي كتبها كمال الملاخ لفيلم (قاهر الظلام ـ ١٩٧٨) من اخراج عاطف

سالم عن جانب من سيرة الدكتور طه حسين . وكان هذا عملاً رصيناً . وإنْ غلبت عليه الميلودراما ـ في فترة سيطرت فيها النزعة التجارية على السينما المصرية . واستعانت السينما العراقية بصبري موسى لكتابة سيناريو فيلم (الاسوار ـ ١٩٧٩) عن رواية «القمر والاسوار» لعبدالرحمن مجيد الربيعي ، على انّ من المؤكد انّ الفيلم الذي اخرجه محمد شكري جميل جاء مختلفاً عن المعالجة السينمائية التي كتبها صبري موسى .

الاخراج : اذا كان الشكل المالوف والمتوقّع لاسهام الادباء في صناعة السينما هو الكتابة السينمائية (سواء كان ذلك على شكل كتابة القصة السينمائية او السيناريو او الحوار) فان مبادرة الأدباء الى تولّي مهمة الاخراج وادارة دقّة تنفيذ العمل السينمائي هي الحالة الاكثر ندرة . وهي ظاهرة محدودة في نطاق السينما العالمية عموماً (من بين الادباء العالميين الذين بادروا الى ممارسة الاخراج السينمائي يمكننا ان نشير الى اسماء : جان كوكتو واندريه مالرو وإلان روب غرييه) .

وهذه التجربة ـ بالطبع ـ محدودة للغاية في السينما العربية . وبين ايدينا اسمان في هذا المجال ، هما : عبدالرحمن الخميسي ويوسف فرنسيس .

كان الاديب الراحل عبدالرحمن الخميسي (المتوفى اوائل نيسان ١٩٨٧) فناناً متعدّد الاهتمامات . فهو صحفي ، وشاعر (عمودي ثمّ حديث) وكاتب قصة ، ومسرحي (جمع في المسرح بين ممارسة التاليف والاخراج والتمثيل وادارة فرقة مسرحية) ، واذاعي (صاحب خبرة اذاعية طويلة بدات مع اذاعة الشرق الأدنى في فلسطين) ومهتم بالموسيقى .

وفي السينما نراه يكتب «حسن ونعيمة» . وكان قبل ذلك مسلسلاً اذاعياً ناجحاً من تاليفه واخراجه . وقد اعاد كتابته للسينما لينفّذ في فيلم من اخراج بركات عام ١٩٥٩ . وكان فيلماً ناجحاً على صعيد اقبال الجمهور ، وقد قدّم فيه وجهين جديدين ، هما الممثلة سعاد حسني والمغني محرّم فؤاد .

ومارس بعد ذلك الاخراج السينمائي في ثلاثة افلام . هي : (الجزاء ـ ١٩٦٥) الذي جمع فيه بين الاخراج ، وكتابة القصة والسيناريو والحوار ، ووضع الموسيقى التصويرية .

وهو فيلم وطني يتناول كفاح الشعب المصري ضدّ الاستعمار . ويشكو هذا الفيلم من فقر الانتاج والتساهل في التنفيذ ممّا اثّر في مستواه . وفيلم (عائلات محترمة ـ ١٩٦٩) من تاليفه واخراجه . وقد جاء فيلماً ميلودراما ساذجاً اقرب الى افلام حسن الامام وفيلم (زهرة البنفسج ـ ١٩٧٠) وكان من بطولة عادل امام في احد اوائل ادواره السينمائية الرئيسة ، وقد فشل هذا الفيلم جماهيرياً فشلاً ذريعاً .

وعلى هذا يمكن الموافقة على وصف افلامه الثلاثة هذه بانّ «احدها مقبول ، والآخر هزيل ، والثالث سيء للغاية» !

يزاد على ذلك انّ عبدالرحمن الخميسي ظهر ممثلاً في فيلم يوسف شاهين (الارض ـ ١٩٧٠) الماخوذ عن رواية عبدالرحمن الشرقاوي (عن سيناريو متقن وممتع كتبه الفنان التشكيلي والصحفي والقاص : حسن فؤاد) . وفيه ادّى الخميسي دور الشيخ يوسف ، الثائر الأزهري القديم الذي ارتضى الركون الى تجارته وهادن السلطة ولم يشأ الوقوف الى جانب أهالي القرية في تحدّيهم لمشاريع الباشا . وهذا الدور ـ بالرغم من قصره ـ واحد من الأدوار التي لا تُنسىٰ في الأفلام المصرية .

وننتقل الآن للوقوف عند الفنان المرهف المتعدّد المواهب : يوسف فرنسيس . وربّما كانت صفته الأدبية من اضعف صفاته ، ومع ذلك فانهّ كاتب صحفي صاحب خبرة طويلة (من اسرة مجلة صباح الخير القاهرية) ، وكاتب قصة قصيرة بارع (صدرت له مجموعتان قصصيتان) . وهو فنان تشكيلي اساساً ، ورسام تخطيطات . اما في السينما فانه مؤلف وكاتب سيناريو ومخرج سينمائي ومنتج سينمائي ايضاً (وقد انتج مجموعة افلام ذات طابع تجاري ولذلك كان يكتفي بكتابة اسم المنتج فيها بالرموز : ي فرنسيس) هذا فضلاً عن نشاطه في التلفزيون ، مؤلفاً لمسلسلات وسهرات تلفزيونية ، ومخرجاً لاثنين من افلام التلفزيون المصوّرة سينمائياً لحساب التلفزيون لتقديمها في السهرات .

اشترك يوسف فرنسيس مع الدكتور مصطفى محمود في كتابة السيناريو والحوار لأول افلام المخرج حسين كمال : (المستحيل ـ ١٩٦٥) عن رواية من تاليف الدكتور مصطفى محمود وقد غلب الطابع الجمالي والتجريبي على هذا الفيلم . واشترك مع سعد الدين وهبة واحسان عبدالقدوس في كتابة سيناريو الفيلم الغنائي الاستعراضي (ابي فوق الشجرة ـ ١٩٦٩) عن قصة قصيرة لاحسان عبدالقدوس ، من اخراج : حسين كمال . وكتب السيناريو والحوار لفيلم (بئر الحرمان ـ ٩٦٩) من اخراج كمال الشيخ عن قصة قصيرة لاحسان عبدالقدوس اعدها للسينما نجيب محفوظ وكتب السيناريو والحوار لفيلم (الخيط الرفيع ـ ١٩٧١) عن رواية قصيرة لاحسان عبدالقدوس اخرجها للسينما : بركات .

وانتقل يوسف فرنسيس بعد ذلك الى الاخراج السينمائي في افلام كان يكتبها بنفسه . فقد قدّم من اخراجه وتاليفه فيلم (زهور برية - ١٩٧٣) وكان هذا الفيلم عبارة عن فكرة بسيطة شفيفة تصل ذروتها في مقابر قتلى الحرب العالمية في صحراء العلمين ، عني بصياغتها سينمائياً بتقديمها في لوحات تشكيلية تاملية جميلة . ثمّ قدّم موضوعاً اجتماعياً حول ادمان المخدرات في فيلم (المدن - ١٩٨٣) من تاليفه واخراجه . ولم يحاول في هذا الفيلم مجاراة موجة الافلام التجارية ، بل قدّم معالجة متانية للموضوع ، مع عناية واضحة بجماليات الكادر ورصانة المعالجة ، وبادر مرّة اخرى الى كسر طوق الانتاج التجاري بتقديمه فيلم سيرة ذي موضوع ادبي . هو (عصفور الشرق - ١٩٨٥) من تاليفه واخراجه . وهو فيلم يتناول طرفاً من سيرة توفيق الحكيم وادبه من خلال تجربة اديب شاب ، معجب بادب الحكيم ، يحاول استعادة تجربته في كتابين بالذات من اهم اعماله : عصفور من الشرق ، ويوميات نائب في الارياف ، فيعيش اجواء هذين الكتابين وظروفهما الخاصة . وقد وصف هذا الفيلم بالرصانة والميل الى الجمالية ، مع بطء في الايقاع . ولكنّه - على اية حال - نتاج مزاج شخصي واهتمام جمالي ادبيّ لايحفل بالمردود التجاري .

◇ اسهامات مختلفة :

وفيما عدا الكتابة والاخراج كان للادباء العرب اسهام متواضع في هذا العالم .

فلقد وافق الدكتور طه حسين على ان يقرا بصوته العميق القوي فقرات من كتابه «دعاء الكروان» في الفيلم الذي اخرجه بركات عن هذه الرواية ، علم ١٩٥٩ .

وادّى عبدالرحمن الخميس دور الشيخ يوسف في فيلم يوسف شاهين : (الارض - ١٩٧٠) الماخوذ عن رواية عبدالرحمن الشرقاوي .

واقتنع توفيق الحكيم - بالرغم من ظروفه الصحية - بالظهور في مساحة لا باس بها من فيلم يوسف فرنسيس : (عصفور الشرق - ١٩٨٥) ، علمًا بانّ هذا الفيلم اقرب الى انْ يكون جانباً من سيرته الشخصية ، او ادنى الى طابع التحية والتكريم لجهده الأدبي . وفي هذا الفيلم نراه يلتقي ويتجاور مع ذلك الأديب الشاب المولع بادب الحكيم الى حدّ كبير ، والذي يؤدي دوره : نور الشريف .

ومن الواضح انّ السينما المصرية قد استاثرت هنا بالأمثلة والاشارات . وهو الامر المتوقّع إزاء حجم الانتاج السينمائي هناك ونوعه ومساحة تاثيره وانتشاره .

وفي السينما الجزائرية هناك نموذج القاصة : آسيا جبار التي تحمست لخوض تجربة العمل السينمائي فاقدمت على كتابة واخراج فيلم (نوبة نساء جبل شنوة - ١٩٧٨) الذي يجمع بين الطابعين الروائي والتسجيلي ، ويعكس نتائج ابحاثها واهتماماتها باوضاع المراة في الريف الجزائري . وقد اعلنت عن اعتزامها تكرار تجربة العمل السينمائي ، والشروع بتنفيذ اعمال جديدة ذات طابع روائي .

وفي السينما السورية هناك تجربة التعاون بين الأديب الشاعر محمد الماغوط والفنان دريد لحّام ، والتي بدات في المسرح ، ثمّ التلفزيون ، ثمّ استقرّت في السينما . علمًا بان التعاون بينهما قد وطّد مرحلة ابتعاد دريد لحّام عن صورة الممثل الهزلي الشعبي الخفيف الظلّ ، ليطرح صورة الفنان المفكّر الذي يسعى الى انْ يقول شيئاً من خلال عمله الفني . وقد كتب محمد الماغوط للسينما مباشرة قصة فيلمي (الحدود - ١٩٨٤) ، و (التقرير - ١٩٨٦) واشترك معه دريد لحّام في كتابة القصة والسيناريو ، فضلاً عن اخراجهما وتمثيل الدور الرئيسي فيهما .

اما في السينما العراقية فيمكننا انْ نشير الى تجربة القاص الراحل موفق خضر الذي استعانت به السينما العراقية لكتابة حوار فيلم محمد شكري جميل (الأسوار - ١٩٧٩) الماخوذ عن رواية «القمر والاسوار» لعبدالرحمن مجيد الربيعي . ولكتابة حوار فيلم (الايام الطويلة - ١٩٨٠) من اخراج توفيق صالح عن الجزء الاول من رواية عبدالامير معلة . وقد كان موقعه وخبرته القصصية وراء اختياره لهذه المهمة . ومع ذلك كشفت النتيجة ، فنياً ، عن حاجته الى مزيد من الخبرة والتدقيق للايفاء بمتطلبات الحوار ومواصفاته في هذا اللون من الوان التعبير الفني .

كما نجد ان القاص ضياء خضير قد كتب للسينما مباشرة قصة فيلم (التجربة - ١٩٧٨) من اخراج : فؤاد

التهامي ،عن تجربة التغيير في الريف العراقي بعد الثورة . وكانت تجربة هذا الفيلم بمجمله بحاجة الى كثير من النضج والتكامل !

◇ مؤشرات ونتائج :

ماهو حجم استعانة صناعة السينما العربية بالادباء العرب ، وفي ظل اية ظروف ؟

وماهو المستوى الفكري الذي حصلت عليه السينما العربية باستعانتها بجهد هؤلاء الادباء وفنهم ؟

وماهو مدى تاثير هذه التجربة في الفن الادبي لاي من هؤلاء ؟

احسب اننا لن نستبق نتائج الاستقصاء والموازنة عندما نقول انّ اسهام الادباء العرب في السينما العربية لم يكن وفق المساحة المتوقعة او المفترضة . ولعل فيما سقناه من نماذج اساسية ما يوضّح سلامة هذه النتيجة .

ولعلّ على راس اسباب ذلك انّ صناعة السينما ، علمياً ، عالم مستقل له ظروفه ورجاله واوساطه . وهو ـ بالتاكيد ـ شديد الاختلاف عن عالم الكتابة والنشر والتعبير الادبي . ومن المعروف انّ ما يصلح للنشر ، وينتشر مقروءاً ، ليس صالحاً ـ كما هو ـ للتنفيذ سينمائياً ، وليس كلّ ما يُنشر بصالح لاقتباسه للسينما . ولعلّ تجربة فشل نقل الكثير من الاعمال المسرحية ، بالذات ، الى السينما ، دون اجراء تغييرات اساسية في بُنيتها ، خير دليل على انّ للغة السينما خصائصها المستقلة ومواصفاتها الخاصة .

وينبغي الاّ ننسى الاسس التي تقوم عليها صناعة السينما في مصر والعالم العربي ، وانواع العناصر التي تتحكم فيها بين وقتٍ وآخر . وممّا له دلالته انّ تجربة القطاع العام للسينما في مصر وعددٍ من الاقطار العربية هي التي شهدت اكبر نسبة من اقتباس السينما للاعمال ملاحظة نوع العلاقة والثقة المتبادلة التي قد تربط بين اديب معينّ وصانعي الفيلم (كما في حالة الصداقة الشخصية الوطيدة بين نجيب محفوظ والمخرج صلاح ابو سيف . وتقاربهما في المنحى والافكار)

واذا كان عدد من الادباء قد ابتعدوا عن السينما ، عن قطيعة ، او استخفاف ، او خوف . او رغبة في عدم الخوض في مجال لا يعرفونه او لايرومون التعرّف عليه .. فانّ هناك ـ بالمقابل ـ ادباء قد تلهفوا على استغلال الفرصة المتاحة لهم للولوج في هذا العالم ، وافادوا ـ بهذا القدر او ذاك ـ من التجربة لاكتساب المزيد من الخبرة . ولربما اتيحت لهم الفرصة للاستمرار في ذلك ، او انقطعوا عنه لاسباب خارجة عن ارادتهم .

انّ هناك ادباء قد فضلوا عدم التواصل في التعامل مع السينما ، او عدم الولوج اساساً في هذا العالم ، كما هي حالة روائيين مثل : الراحل محمد عبدالحليم عبدالله (١٩١٣ ـ ١٩٧٠) ، واحسان عبدالقدوس . وهذا الاخير روائي شاب صار واحداً من المرغوب فيهم لدى صانعي الافلام ، وقد اقتبست السينما حتى الآن عشراً من رواياته ، فضلاً عن غيرها في الطريق الى التنفيذ ، ولكنه لم يشا ـ حتى الآن ـ ان يكتب للسينما مباشرة او يسهم بنفسه في الاعداد السينمائي لاعماله المنشورة .

وهناك ـ بالمقابل ـ ادباء آخرون انتهزوا فرصة اقبال السينما عليهم فاندفعوا اليها بحماس ، كما في حالة الاديب الشاب الدكتور نبيل راغب المتخصص في الادب الانكليزي . فلقد اقتبست السينما اكثر من رواية من رواياته (منها : خيوط العنكبوت ، وغرام الافاعي) ، فقررّ اخيراً العدول عن نشر اعماله في روايات مطبوعة ، وصار يقدّمها مباشرة الى صانعي الافلام والمسلسلات في صورة قصص سينمائية موجزة يعمل الآخرون على صياغتها في سيناريوهات ، كما هو الحال في الافلام : جبروت امراة ، وكودية الزار ، وعصر الحريم ، وفي مسلسل : برج الاكابر .

ومؤخّراً نشر الروائي صالح مرسي رواية بعنوان : المهاجرون (روايات الهلال ـ ١٩٨٥) تختلف في اسلوبها وموضوعها وبنائها القصصي عن رواياته المنشورة المعروفة ، لاتكاد تشك انّها ـ في الاصل ـ مادة مسلسل تلفزيوني لم يجد طريقه الى التنفيذ لسبب ما . علماً بانّ صالح مرسي قد تعاون مع السينما بكتابة السيناريو لفيلم توفيق صالح : (زقاق السيّد البلطي ـ ١٩٦٣) الماخوذ عن رواية له بالعنوان نفسه ، كما كتب السيناريو لفيلم صلاح أبو سيف : (الكذاب ـ ١٩٧٥) المقتبس عن رواية منشورة من تاليفه ، وقد اجرى فيها تغييرات اساسية جذرية في الاحداث والشخصيات والمغزى والجوّ العام . واستعانت به السينما العراقية ايضاً لكتابة سيناريو فيلم (صخب البحر ـ ١٩٨٥) عن رواية من ادب المعركة من تاليف : (علي خيون ، وقد جاء فيلم صبيح عبدالكريم مختلفاً عن الرواية المنشورة وعن نص السيناريو معاً ، وخاضعاً لظروف الانتاج السينمائي واشتراطات العمل وتاثيرات قلة الخبرة السينمائية . واستمر صالح مرسي في التعامل مع الاوساط الفنية ، فكتب التمثيليات والمسلسلات التلفزيونية ، ومن ابرزها المسلسل الرمضاني : «صيام صيام» في ثلاثين حلقة ، من اخراج : محمد فاضل .

وقد بقيت تجربة عدد من الروائيين في السينما مبتورة بسبب عدم توفرّ فرص الاستمرار وزيادة الخبرة . وهذا ما رايناه في حالة اسماء كثيرة ، منها : يوسف ادريس ، وعبدالرحمن الشرقاوي ، ويوسف السباعي ، ونعمان عاشور ، والفريد فرج ، واحمد عباس صالح .

ويمكن زيادة اسماء اخرى اليهم ، منهم : الشاعر صالح جودت الذي كتب حوار فيلم (ليلة غرام ـ ١٩٥٢) من سيناريو واخراج : احمد بدرخان ، عن رواية «لقيطة» لمحمد عبدالحليم عبدالله .

والروائي أمين يوسف غراب الذي اشترك مع غيره في كتابة سيناريو فيلمي : (شباب امراة ـ ١٩٥٥) ، و (اشياء لاتشترى ـ ١٩٧٠) الماخوذين عن روايتين من تاليفه .

والروائي فتحي غانم الذي تعاون مع المخرج خليل شوقي في كتابة سيناريو فيلم (الجبل ـ ١٩٦٥) الماخوذ عن روايته ، وكان من الافلام المقبولة القائمة على التجريب الفني .

والروائي حسن محسب الذي كتب سيناريو فيلم محمد راضي (وراء الشمس ـ ١٩٧٧) الماخوذ عن رواية من تاليفه ، وكان فيلماً ضعيفاً على صعيد الصنعة السينمائية .

واسماء قليلة لآخرين كانت لهم تجارب قليلة متفرّقة . امّا تواصل ادباء آخرين مع الكتابة للسينما مباشرة فلم يكن ناجماً دوماً عن نجاحهم في مجال القصة والرواية قدر ما هو نتيجة الفهم التدريجي لخصائص هذه الصنعة ومتطلّبات كتابة القصة السينمائية والسيناريو السينمائي .

وخير مثال على ذلك تجربة نجيب محفوظ الذي صرّح اكثر من مرّة بهذه الحقيقة . وكان قد رفض دوماً اعادة التعامل مع اعماله المنشورة ، وكان القليل ممّا كتبه للسينما حاملاً لمواصفات فنّه القصصي الخاص (كما في الافلام : لك يوم ياظالم ، ودرب المهابيل ، والفتوة ، والاختيار ، والمذنبون) في حين تعامل في معظم اعماله السينمائية مع عوالم تبدو بعيدة عن عالمه الخاص واهتماماته (كما في الافلام : شباب امراة ، والطريق المسدود ، وانا حرّة ، وبئر الحرمان ، وشيء من العذاب ، وتوحيدة ، ودلال المصرية) .

هل أفادت السينما من اسهام الادباء فيها ؟

قلّة من هذه الافلام المذكورة كانت على نصيب من الجودة والاتقان الفني (منها – على سبيل التمثيل –: دعاء الكروان ، والحرام ، ويوميات نائب في الارياف ، والارض ، وسونيا والمجنون ، وعدد من الافلام التي كتبها نجيب محفوظ) . ولاشكّ انها كانت نتاج الثقة والتعاون الوثيق بين مخرجين متمكنين والادباء الذين كتبوها ، فضلاً عن احاطتها بظروف انتاجية مشجّعة وملائمة . وكتابة السيناريو – على اية حال – فن ادبي درامي رفيع ، غير انّ له اشتراطاته الخاصة ، كما انّ تكامله مرتبط بمراعاته للغة السينما وللعناصر التي تدخل في تنفيذه .

هل تركت تجربة الكتابة للسينما أثرها في أدب الذين اتيحت لهم مثل هذه الممارسة ؟

انّ القاص نتاج عصره ، وهو متفاعل مع المكوّنات الثقافية المؤثرة في وعي جيله . وقد صارت الفنون الدرامية البصرية (سينما – تلفزيون – مسرح) عنصراً اساسياً في الحياة الحديثة لايمكن تجاهله او التغاضي عنه . كما انّ الفنون المختلفة قد تداخلت في بعضها ، وافادت من بعضها . انّ تقنياتٍ معيّنة في السرد ، مثل اعتماد الجمل القصار ، وتجنّب الاغراق في الوصف والتفاصيل ، والاهتمام بجمل الحوار الموجز اللمّاح ، واستخدام التقطيع الزمني وتداعي الخواطر وتداخل الأزمنة ، والعناية بالمنظور وتشكيل الصور الادبية كلّ ذلك ، وغيره ، صارمن الخصائص المألوفة المسلّم بها في الكتابة الادبية ، دون أن يكون ذلك مرتبطاً – بالضرورة – بتوفرّ خبرة الكتابة السينمائية او عدم توفّرها .

انّ معظم تجارب الأدباء في الكتابة للسينما لم يكتب لها الاستمرار والتوصل والنضوج . ومالم ينضج بشكلٍ كافٍ في حقله الخاص لن يكون له القدر الكافي من قوة التاثير في حقل آخر يمتلك مقوّماته ومؤثراته وخطّ تطوّره المتواصل .

الادب في السينما الايطالية

◆ د . فريدة ابو حيدر

لقد ارتأى الكاتب الانكليزي انتوني بيرجس أن يصف السينما ، وخاصة السينما الايطالية ، بأنها «شعر العين» أو «شعر النظر»[1] ، وذلك لان السينما في ايطاليا هي في وقت واحد متعة للنظر ومتعة شعرية .

والسينما الايطالية كما هو معروف من أعرق وابرز المؤسسات في العالم . فقد اعطت بالاضافة الى الافلام العالمية البارزة ممثلين وممثلات اصبحت لهم شهرة عالمية واسعة مثل صوفيا لورين وفرانكو نيرو اللذين نذكرهما على سبيل المثال فقط . الا ان السينما الايطالية قامت بما هو ابعد شأوا واعظم شأنا من مجرد انتاج الافلام وتوفير الترفيه والتسلية او تدريب الممثلين البارعين . فعلى خلاف الافلام في الولايات المتحدة مثلا كانت معظم الافلام الايطالية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية تستهدف بالدرجة الاولى نشر الثقافة في اوساط اوسع بكثير من الاوساط التي يمكن ان يصل اليها الشعر او يصل اليها الانتاج الروائي . وقد تستطيع السينما العالمية الحديثة ان تشير بفخر الى روابط بينها وبين الادب ، الا ان هذه الروابط تبدو ابرز واوثق ما تكون في الافلام الايطالية .

ولعلنا نستطيع ان نقول ان ميلاد السينما قد حصل في عام ١٨٩٤ عندما قام العالم الاميركي توماس اديسون باستنباط اول صور متحركة . وفي العام التالي كان الحماس لهذا الاختراع الجديد قد انتشر على جانبي المحيط الاطلسي عندما اخذت اميركا وفرنسا وبريطانيا تنتج افلام الصور المتحركة ، وعندما ظهر اول فلم قصصي في فرنسا في عام ١٨٩٦ . ومع مطلع هذا القرن كانت الصناعة السينمائية قد انتشرت في بلدان اخرى واصبحت صناعة معروفة في اليابان وهولاندا في عام ١٩٠٣ ، وفي ايطاليا في عام ١٩٠٤ . وقد حظي هذا الفن الجديد بشعبية فائقة في ايطاليا لدرجة ان البلاد كانت في عام ١٩١٢ قد انتجت ٧١٧ فلما ، وكانت الافلام الايطالية البارزة تظهر واحدا تلو الاخر . وفي عام ١٩١٣ ظهر الفلم الايطالي الملحمي Quo Vadis (الى اين تمضي ؟) الذي كان له فيما بعد أثره البارز على اعمال المخرجين السينمائيين الاميركيين وجاء على اثر هذا الفلم فلم ملحمي آخر بعنوان «كابيريا» Cabiria يروي قصة عبور القائد هنيبال لجبال الالب كما يعرض مناظر بارزة واخاذة لحصار مدينة سرقوسة في جزيرة صقلية . ومع ان الافلام حتى هذا الوقت لم تكن ناطقة ، فقد استعمل الايطاليون كافة الوسائل السينمائية الممكنة لخلق اعمال فنية في غاية من الدقة والجمال . ففي فلم «كابيريا» تمكنت حركات الكاميرا من ان تجعل المجسدات العديدة المصنوعة من الجص تبدو حية وواقعية . ويُعتبر هذا الفلم اول فلم استعملت فيه المؤثرات السينمائية بنجاح ، ومنها اخذ الصور من زوايا معينة وعلى مسافات محددة معروفة بين الكاميرا المتحركة والممثلين . وكانت المؤثرات الموسيقية بدورها تُؤلف لكي تتناسب بصوة خاصة مع المشاهد المختلفة فتثير على التوالي مشاعر الحرب او مشاعر الخراب والدمار او المشاعر التي ترافق المناظر المهيبة الاخاذة . ولاول مرة في تاريخ السينما ايضا طُلب من شاعر معروف ان يكتب التعليقات التي ترافق الصور . وقد كان الشاعر غابريالي دانونسيو Gabriele DAnnunzio (١٨٦٣ ـ ١٩٣٨) شاعرا محبوبا وواسع الشهرة في ايطاليا كما كان في نفس الوقت كاتبا روائيا ومسرحيا معروفا . ولما طلبت السينما الايطالية مساعدته كرّست بذلك العلاقة الوثيقة بين السينما والادب التي ما تزال مستمرة حتى اليوم .

ويقول لنا ناقدو الافلام ان المخرجين الايطاليين في زمن الصور غير الناطقة كانوا فنانين يصورون مباهج للنظر ، ولكنهم في زمن الصور الناطقة اصبحوا كتابا وشعراء يعيدون خلق الآثار الادبية البارزة على الشاشة . وحقيقة هذه العبارة تكمن في ان معظم المخرجين الايطاليين في عهد الصور غير الناطقة كانوا في الواقع خبراء في التصميم الفني ، اما في الاربعينات وما بعدها فقد كانت اكثرية المخرجين السينمائيين من الكتاب والشعراء .

وفي الفترة التي تلت عهد الصور الصامتة انتجت ايطاليا عددا كبيرا من الافلام في العشرينات والثلاثينات ، ولكن اكثرية هذه الافلام كانت للترفيه والتسلية او دعاية سياسية للاشادة بعهد موسوليني ، او قصصا تفتقر الى البراعة الفنية ولا علاقة لها البتة بحياة الناس اليومية وحياة العاملين او الكادحين في مختلف الحقول . ولكن بحلول الاربعينات اخذت تتزايد تلك القصص التي تعالج الحياة اليومية او التي تنقل الى المشاهدين صورا حية حقيقية لمجتمع يعرفونه او واقع يعيشونه . وفي عام ١٩٤٢ انتجت ايطاليا لاول مرة رائعة من مستوى فني عالمي في مجال السينما . وكان ذلك فلما بعنوان Ossessione «الفكرة المستحوذة» ، وكان الفلم اول عمل يقوم بأخراجه رجل من ابناء الطبقة الارستقراطية يدعى لوكينو فيسكونتي (١٩٠٦ ـ ١٩٧٦) اصبح فيما بعد من المخرجين العالميين المعروفين .

وفي عام ١٩٤٢ عندما أخرج الفلم المذكور كانت ايطاليا ما تزال تحارب بالرغم من انها كانت قد بدأت تخسر الحرب . وبعد شهور من انهاء العمل على الفلم نزلت جيوش الحلفاء في جزيرة صقلية ، وأخذت تتابع تقدمها عبر البلاد الايطالية نحو الشمال . ولم يظهر الفلم بصورة نهائية الا بعد سنوات من انتهاء الحرب وبصورة مختصرة الى حد بعيد بسبب الرقابة الشديدة التي فرضت عليه . ولكن الفلم ، بالرغم من كل ذلك ، كان مصدر وحي للمخرجين الواقعيين في جميع انحاء العالم . وقد أقتبس الفلم من الرواية الاميركية «ساعي البريد يقرع الباب مرتين دائما» بقلم الكاتب جيمس كين James Cain . ففي فترة الثلاثينات وحتى تاريخ هذا الفلم كان الادب الاميركي يتمتع بشعبية كبيرة في اوساط المثقفين الايطاليين . فقد كانت كتابات هرمان ملفل Herman Melville وسنكلير لويس Sinclair Lewis وفولكنر Faulkner وهمنغواي وسكوت فتزجيرالد Scott Fitzgerald واسعة الانتشار في ايطاليا وكان الكتاب الايطاليون يجدون فيها مصدر وحي لهم . ولم يكن غريبا بسبب كل ذلك ان يقوم مخرج ايطالي بعرض رواية اميركية على الشاشة كما فعل فيسكونتي . الا ان ما يجب ان نشير اليه هو ان فيسكونتي قد حول مسرح الاحداث في الفلم من اميركا الى الاوساط الايطالية . وقد اصبح ذلك فيما بعد النمط المتبع في اوساط الاجيال التالية من المخرجين الايطاليين من الذين نقلوا الى الشاشة اعمال تولستوى ودوستويفسكى وستندال وفكتور هيغو وتوماس مان وغيرهم وجعلوا مسارح الاحداث فيها ايطالية ، او ربما نقول بتعبير آخر ، انهم عرضوها على شاشة ذات لحمة ايطالية . وهكذا نجد ان فلم «الفكرة المستحوذة» ، وهو يروي قصة حب منكدة المصير ، والسأم من تكاليفها في اوساط الطبقات الكادحة في ايطاليا ، كما أنه اصبح حجر الاساس لاعمال واتجاهات الكثيرين من المخرجين الايطاليين وغيرهم في السنوات التي تلت عرضه .

وخلال الثلاثينات كانت ايطاليا قد مرت بفترة من العزلة الفنية عن بقية بلدان العالم . ولكن بعد ان تم عرض فلم «الفكرة المستحوذة» وعدد آخر من الافلام التي جاءت بعده عادت ايطاليا تلفت اليها انتباه الاوساط الفنية في العالم ، ثم اصبحت بعد قليل رائدة عالمية في مجال الفن السينمائي ، وأخذت الافلام الايطالية تحصل على معظم الجوائز العالمية الهامة للسينما . وكان المخرجون الايطاليون جميعهم تقريبا آنذاك يقومون باختبارات جديدة في فن الاخراج الواقعي ، أو أنهم بكلمة اخرى كانوا ينتجون افلاما تصور المجتمعات المعاصرة باقصى ما يمكن من الواقعية والدقة . وكان المخرجون يلجأون الى الاعمال الادبية المعروفة ويحورونها كما يشأون ، او يطلبون من الكتاب الايطاليين ان يضعوا لهم مؤلفات خاصة للافلام السينمائية ، كما ان عددا كبيرا من المخرجين كانوا انفسهم كتابا للنصوص . والمعروف ان بعض الكتاب الايطاليين المشهورين في هذا القرن مثل آلبرتو مورفيا Alberto Moravia وماريو صولداتي Mario Sodati وجيزارى بافيزى Cesare Pavese وفاسكو پراتوليني Vasco Pratolini قد كتبوا نصوص افلام سينمائية . ولم يكن من العجب في شيء بعد ذلك ان تحظى الافلام الايطالية بشهرة الاعمال الفنية البارزة . ولكن بالرغم من كل ذلك لا نستطيع ان نقول ان قصة السينما الايطالية كانت قصة تقدم مستمر ، وقد يكون اقرب الى الحقيقة ان يوصف تطورها او حظها من النجاح ضمن اطار المثل العربي القائل «يوم لك ويوم عليك» . فقد رأينا كيف أنها في عهد الصور غير الناطقة قد تركت أثرا

ملحوظا على نطاق عالمي ، لكي تعود الى فترة من الركود استمرت ما يقرب من ربع قرن . وكذلك نستطيع ان نقول انه بعد الطلب المتزايد على الافلام الايطالية في جميع انحاء العالم في السنوات التي تلت الحرب العالمية عادت الصناعة السينمائية في ايطاليا الى شيء من النكسة والركود خلال الخمسينات . ولم يكن سبب هذه النكسة المفاجئة فقدان القدرات او الطاقات الفنية في البلاد وانما كان ذلك بسبب سحب رخص التصدير الى الخارج للافلام الايطالية ووقف جميع المعونات المالية الرسمية لها لان هذه الافلام كانت تُبرز بوضوح وصراحة المشاكل الاجتماعية والسياسية التي كانت تعاني منها البلاد . فقد أخذ السياسيون بصورة خاصة وابناء الطبقات الارستقراطية والبورجوازية بصورة عامة ينظرون الى اعمال المخرجين الايطاليين بأنها تشهير او حطة في سمعة البلاد ، وذلك لانهم اخذوا يشعرون ان المخرجين يصورون ايطاليا للعالم الخارجي وكانها بلاد يتربع فيها الفقر مع التعسف السياسي والتعصب الديني والوان من اعمال العنف التي لا حاجة لها . وهكذا ادى النقد المستمر لاعمال المخرج الملتزم في عمله ، مع قلة الدعم المالي ، الى شلّ نشاط صناعة السينما الايطالية . وبقيت تظهر تلك الافلام التي تحظى بالدعم المالي ، ولكنها على العموم كانت افلاما تفتقر للابداع الفني . وكانت هذه الافلام توفر التسلية والترفيه في الداخل وصورة خلابة لا صدق فيها للمجتمع الايطالي في الخارج .

لقد قيل ان مقدرة الابداع الفني اذا توافرت لا يمكن ان تبقى مغمورة لزمن طويل . وهذا القول ينطبق ولاشك على السينما الايطالية وبدون اي تحفظ . فقد لجأ بعض المخرجين الايطاليين في تفتيشهم عن سوق عالمية لانتاجهم الى التخلي عن الواقعية في الافلام والاستعاضة عنها بشكل من الرمزية والمجازية لابلاغ رسالتهم لجمهور المشاهدين . اما المخرجون الذين اصروا على الاستمرار في اتباع الواقعية ومتابعة العمل ضمن نطاق مخصصاتهم المالية المحدودة فقد لجأوا الى استخدام الناس العاديين في افلامهم بدل الممثلين .

وكان المخرج روبرتو روسيلني (١٩٠٧ - ١٩٧٧) من اول الذين فكروا باستخدام الناس العاديين بدل الممثلين في الافلام وقد عمد الى هذه الطريقة واستعملها بنجاح فائق في الفلم الذي اخرجه في عام ١٩٤٥ بعنوان «روما المدينة الحرة» . وقد استخدم هذه الطريقة فيما بعد مخرجون آخرون لجأوا اليها في البداية كوسيلة للاقتصاد في النفقات ثم اكتشفوا انها تضفي على الافلام ابعادا جديدة من الواقعية والعمق . وقد قال المخرج ارمانو اولمى ، (المولود



فيلليني

ويعتبر عام ١٩٥٩ عادة ، او بكلمة ادق شهر ايلول (سبتمبر) من ذلك العام ، بداية انطلاق صناعة السينما الايطالية من الركود الذي كان قد انتابها وذلك عندما حصل فلمان ايطاليان على الجائزة الكبرى في مهرجان السينما العالمي في البندقية . ومع ان الفلمين المذكورين لم يكونا من ابرز ما انتجته السينما الايطالية قبل ذلك التاريخ أو بعده فقد كانا ولاشك بداية مرحلة جديدة من التقدم للسينما الايطالية ، مع الفارق بأن هذه المرحلة لم يدركها هذه المرة اي انكفاء او تقهقر وانها ما تزال مستمرة حتى اليوم .

في عام ١٩٣١) والذي يعمد باستمرار الى استعمال الناس العاديين في افلامه ، إنه من الافضل بكثير بدل استخدام ممثلة مشهورة وتدريبها لفترة طويلة لكي تلعب دور فتاة قروية مثلا ، ان نهتدي الى الفتاة القروية المرجوّة ونصوّرها هي بنفسها في دقائق حياتها من يوم الى يوم .

وجاءت فترة الستينات فكانت نقطة تحول في تاريخ السينما العالمية . فقد كانت هذه الفترة تمثل ما اصبح يسمى بالموجة الجديدة عندما اخذت بلدان مثل فرنسا والسويد تنتج افلاما من مستوى فذ ومرموق . ولم تتاخر ايطاليا عن ركب هذه الموجة . فبالرغم من سنوات الركود التي ذكرناها عادت السينما الايطالية واطلت على المسرح العالمي كصناعة فنية مكتملة العدّة لتحقيق منجزات كثيرة . وكان من بواكير الموجة الجديدة في ايطاليا في عام ١٩٦٠ فلم بعنوان «المغامرة» اشرف على ادارته مخرج كان مايزال مجهولا حتى ذلك الحين باسم ميكلانجلو انتونيوني ومن مواليد عام ١٩١٢ . وقد عرض الفلم في مهرجان «كان» **Cannes** للسينما وحصل على جائزة المحكمين الخاصة كما حصل على جائزة الناقدين ايضا . وقد كان هذا الفلم في معظمه من وحي رواية سكوت فيتز جيرالد «لطيف هو الليل» ، وهو يعتمد على الصورة والايحاء اكثر من اعتماده على الحوار الذي اختصر فيه الى الحد الادنى . والموضوع الرئيسي في الفلم هو التسرع العاطفي وعدم الرويّة في اوساط اصحاب الثراء

الجديد في ايطاليا . ونستطيع ولاشك ان نقول إن فلم «المغامرة» قد اثبت صلاحيته لكل زمان ومكان ، اذ ان موضوعه ما يزال ذا علاقة وثيقة بمشاكل الساعة الحاضرة مثلما كان منذ سبعة وعشرين سنة عندما عرض لاول مرة . وقد قال احد النقاد إن مانجح انتونيوني بتحقيقه نجاحا تاماً هو وضع المشاهدين «في قلب الموضوعية الفنية وجو الرواية الجديدة nouveau roman وفي صميم الجماليات الخاصة بالادب الاوروبي والفن والموسيقى في عصره . والتقنية التي استعملها كانت تتمشى ، ليس مع اتجاهات الرواية الجديدة فحسب ، ولكن مع الاتجاه الكامل في الادب الاوروبي ابتداء من فلوبير وانتهاء ببروست وجيمس جويس . وهو يرفض اي تدخل في سير الاحداث واي تفسير او تاويل للوقائع . إنه يراقب ويصف سير تيار الحياة»[٢] . وبعد «المغامرة» اخرج انتونيوني في عام ١٩٦١ فلم «الليل» وهو فلم آخر قام بوضع نصوصه مع اثنين من معاونيه . وفي فلم «الليل» تطغى اهمية البيئة او مسرح الاحداث على اهمية الشخصيات اكثر منها في فلم «المغامرة» . والذي يقوله لنا المخرج في الواقع هو ان المادية والعوامل والقوى الخارجية تتحكم بمصير حياتنا ، وانه ليس بيننا من يستطيع ان يقول انه حر . وقد ركز فلم آخر اخرجه انتونيوني في عام ١٩٦٤ على نفس هذه الافكار التي حاول اداءها في السابق ، وكان الفلم الجديد بعنوان «الصحراء» . إلا ان مانجح انتونيوني بتحقيقه في الفلم الاخير فهو ابراز مشاعر وافكار الشخصيات الداخلية بدون ان يضطرهم الى التعبير عن ذلك في حديثهم مع الغير . وقد كانت هذه اول مرة يستعمل فيها مخرج سينمائي بنجاح الاساليب الجديدة في الرواية التي اخذت تعرف بالحوار او المونولوغ الداخلي .

ومما لاشك فيه ان السينما الايطالية في تاريخها الحافل حتى الان قد انتجت افلاما فنية من الدرجة الاولى كما انتجت افلاما كثيرة كان الهدف منها الرواج والنجاح المادي . لكن المخرجين كانوا يجمعون بعض الاحيان بين هذه العنصرين كما حدث في فلم فليني La Strada او «الشارع» في عام ١٩٥٤ وفلمه المثير الآخر La Dolce Vita او «الحياة الممتعة» في عام ١٩٦١ ، الذي كان عبارة عن لوحات لا حصر لها تستعرض مشاهد من الحياة الاوروبية المعاصرة . وقد اخرج الفلم الاخير في الفترة التي اصبحت تعرف بفترة «الستينات الزاهرة» في تاريخ السينما ، حيث كانت الرقابة قد انعدمت واصبحت عند المخرجين السينمائيين حرية مثل الكتاب للقيام بتجارب جديدة عديدة دون اي حذر او خوف من الضغط بسبب اي اعتبارات سياسية او اخلاقية .

ولو قام المرء باستعراض نتاج السينما الايطالية في مختلف المراحل فإنه سيجد ان الافلام الايطالية مثل الاعمال الادبية يمكن تبويبها وفقا لاسلوب كل مخرج من المخرجين . فكما ذكرنا ، اننا نجد ان المخرج انتونيوني ، المتاثر الى حد بعيد باسلوب الروائي الايطالي Pavese بافيزي (١٩٠٨ - ١٩٥٠) ، يركز جهوده في افلامه على ابراز حدود الحرية الانسانية وما يرافق ذلك من شكوك ومن خيبة او آلام تعقب آمالا جهيضة . اما فَلّيني ، المولود في عام ١٩٢٠ ، فقد كان دائما يحاول ان يبرز الحقيقة من خلال الوهم والخيال ، ولذلك يجد متعة فائقة في استخدام ما هو ناشز نافر او ما هو عاطفي ومثير لكي ينفذ الى اعماق الحقيقة التي يتوخّى ابرازها . وفيسكونتي ، الذي ذكرناه آنفا عند الكلام عن فلم «الفكرة المستحوذة» ، قد نقل الى شاشة السينما اعمال كتاب مرموقين مثل دوستويفسكي وتوماس مان وآلبير كامو . وكان فيسكونتي يحب معالجة المواضيع التاريخية التي يمكن ان تلقي اضواء على مشاكل الحاضر . فاحداث فلمه Il Gattopardo او «الفهد» (١٩٦٣) ماخوذة من رواية تاريخية للكاتب الصقلي Giuseppe Tommasi di Lampadusa جوزيبي توماس دي لامبدوسا (١٨٩٦ - ١٩٥٧) وتجري بين سنة ١٨٦٠ وسنة ١٨٦٢ . ومع ان الرواية تركز بالدرجة الاولى على قصة عائلة من عائلات الاشراف الصقلية ، فإن فيسكونتي يستعمل الهيكل الرئيسي للقصة لكي يروي تاريخ نشاة ايطاليا الحديثة . ومن بين افلام فيسكونتي الاخرى فلم «الليالي البيضاء» (١٩٥٧) الذي وضعه بوحي من قصة قصيرة لدوستويفسكي ، وان يكن مسرح احداثه في ايطاليا ، وفلم «الموت في البندقية» الذي يقوم على رواية قصيرة بهذا العنوان لتوماس مان . وفي عام ١٩٦٧ حول فيسكونتي رواية آلبير كامو L Etranger او «الغريب» الى فلم بنفس العنوان . واحداث رواية كامو تجري في عام ١٩٣٨ ولكن فيسكونتي اراد ان يعرض في فلمه احداث الحرب الجزائرية . وفي البداية الحّت ارملة آلبير كامو على ان تكون احداث الفلم في نفس الفترة التاريخية التي تصورها الرواية . ووافق فيسكونتي على ذلك ولكنه في نفس الوقت حاول ان يبرز جانبا من حقيقة الوضع في الجزائر تحت الحكم الفرنسي ، وهو ما لاتصوره الرواية .

ان مقتل المخرج بيار باولو بازوليني (١٩٢٢ - ١٩٧٥) قد هز مشاعر العالم كله . فالمعروف معرفة اليقين انه ما من احد في تاريخ السينما قد نجح مثل بازوليني في الجمع بين الادب والسينما وفي بوتقة يشهد لها الجميع بمهارة الصهر

والخلق . والمعروف ان بازوليني قد بدا حياته كشاعر نشر عدة مجموعات ، ثم انصرف الى كتابة الروايات قبل ان يصبح فيما بعد مخرجا سينمائيا .[٣]

ولو شاء المرء ان يفي السينما الايطالية حقها بما في ذلك المخرجين البارعين العديدين الذين ساهموا في تطورها ، لاحتاج الى مئات الصفحات . ولكن من الحق علينا قبل ان ننهي هذا العرض المختصر ان نذكر ثلاثة مخرجين آخرين وهم فيتوريو دي سيكا (١٩٠٢ - ٩٧٤) وبرناردو بروتولوشي ، المولود في عام ١٩٤٠ ، وفرانشسكو روزى ، المولود في عام ١٩٢٢ . فقد استطاع دي سيكا ان ينقل الى الشاشة ادق المشاعر والافكار عند الناس العاديين . وافلامه مؤثرة الى حد بعيد دون ان تعمد الى اي عاطفة متطرفة ومصطنعة . وبرتولوشي يفضل ، شانه شان فيسكونتى ، الاعتماد على اعمال كبار الروائيين التي يستطيع ان يعبّر من خلالها عن آرائه الخاصة حول البطل الذي يعيش منقسما بين ما يمليه عليه ضميره ، وما تفرضه عليه غرائزه ، وكيف يؤدي ذلك بدوره الى العقم على المستوى الفكري والجنسي . وهذه الفكرة بالذات قد عبّر عنها برتولوشى بنجاح في فلمه «مخططات العنكبوت» (١٩٧٠) الذي استوحاه من قصة الكاتب الارجنتيني خورخيه لويس بورخيس ، وفلم Il Conformista او «المنضبط» (١٩٧١) المقتبس من رواية البرتو مورافيا بنفس العنوان .

اما المخرج روزي فهمّه الغالب هو تصوير العنف في المجتمع .

ولعلّ في اختيار روزى لاحداث روائية كموضوع لفلمه الاخير ، بدل حدث من الحياة العادية اليومية ، دليلا واضحا على ان السينما والادب قد اصبحا الان توامين لا ينفصلان ، وان هذه العلاقة الوثيقة بينهما قد تستمر لزمن طويل .

الهوامش

(١) في مراجعته لكتاب عن حياة بازوليني في صحيفة «الاوبزرفر» Observer البريطانية الصادرة بتاريخ ٢٨ / ٦ / ١٩٨٧ ، ص ٢٣ .

(٢) راجع كتاب Passion and Defiance عن السينما في ايطاليا من عام ١٩٤٢ حتى اليوم ، من تاليف مايرا ليم Mira Liehm ، ص ١٧٨ .

(٣) مازال المؤلفات العديدة تظهر حتى الان عن بازوليني ، وكان من آخر ما ظهر عنه سيرة بقلم الكاتب الايطالي انزو سيشيليانو .

في أعدادنا القادمة

تجريد - شعر خليل الخوري

نص ونقد : قصة نزار عباس - نقد : فاضل ثامر

عبدان وزائره انغريب - شعر - ياسين طه حافظ

تاصيل المسرح العربي في العراق - دراسة - د . فائق مصطفى احمد

هجير الوعي وظلال الصورة الحسيّة - دراسة - محمد مبارك

الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر - عبدالغفور النعمة

اعبر البحر بالحبر والكلمات - شعر - أمل جراح

رابسوديات العصر السعيد - قصة - لطفية الدليمي

ذكريات الدراسة في باريس - شاكر حسن آل سعيد

طواحين بيروت بين الرؤية والتشكيل - د . إبراهيم السعافين

حوار مع بديعة امين - أجراه : ياسين النصيّر

الفلم والادب الالماني الحديث

بودو هايمان / انجيلا كانت

◆ ترجمة : اقبال ايوب

مباديء اساسية

إن التقنية والتصنيع المتزايدين، ولا سيما منذ نهاية القرن التاسع عشر لم يمرا بالفنون مروراً عابراً دونما ترك بصمات معينة. وهكذا قام التصوير بتنحية اللوحة جانباً، والاسطوانة والحفلة الموسيقية والمذياع والرواية والفيلم والمسرح .. الخ كما تعرض الاثر الفني في عصر استعداده للاستنساخ تقنياً الى تيار الانتاج والاستهلاك الجماهيري.

لقد وجد الادب نفسه، في باديء الامر، في تنافس مع الفيلم، إذ ارتاب فيه باعتباره « لا ثقافة » وعلامة من علامات الركاكة. واسهم الجدل النقدي الذي اجراه الادباء والعلماء مع الوسط الجديد بنقاش شعري في الوقت نفسه، وتناول اشكالية مصطلح « الادب » والاشكال الادبية والاجناس. وخلال ذلك تم الاعتراف بالفيلم بوصفه وسيلة تعبير فنية. فاصبحت السينما كالادب جزءاً من ثقافتنا. كما تبين ان المخاوف التي كانت تفيد في طغيان الفيلم على الادب تلك النظرة التي لم تكن صائبة. وبدلاً من ذلك تداخل الادب والفيلم في روابط عديدة، فاخذ الادب يظهر في السينما، كما طرحت في الاسواق كتب عن قوائم النصوص والسيناريوهات. وتوثق التجاوز حدود الاوساط الاعلامية بشكل اوضح في عروض متعددة الاوساط، إذ انصهرت فيها اوساط مرئية كالصورة والفيلم مع اوساط سمعية كالادب والموسيقى في بوتقه واحدة. واخذت الحدود تنحل بصورة متزايدة بين الفنون المختلفة ويرتبط تعريف ما هو سينمائي بحت او بالاحرى ما يتسم بطبيعة ادبية الى حد بعيد بخواص وامكانات الوسط المعني.

يتميز الوضع الحالي للسينما ـ ولا يقتصر ذلك على سينما المنطقة الناطقة باللغة الالمانية حسب ـ بانتاج افلام قصصية، افلام ذات حدث روائي، افلام تحكي قصة معينة. وتعمل هذه السمة الملحمية للفيلم على زحزحته الى جوار الرواية اكثر من جواره الى الدراما. غير ان ايصال الرواية يتم عبر مفاهيم ، في حين يستعين الفيلم ، بالدرجة الاساس وبخاصة في الافلام الصامته ـ بالمشاهد المتحركة. ويظهر في الفيلم الناطق الايصال المفهومي الى جانب الايصال المرئي.

وتعد اساليب التعبير الادبية كالاسلوب المباشر وغير المباشر للرواية، الحوار الداخلي، والحوار، والتعليق من عناصر الايصال السينمائية

أفلمة الادب وفيلم المؤلفين

لن نخوض هنا مناقشة مسالة ما اذا كان الادب يمثل بشكل امين مع النص في السينما، او فيما اذا كان الادب يستخدم مورداً للمادة، او يتوجب تقديمه من خلال وسط جديد بالتعامل معه بتصرف، ولكن مما يلاحظ، ان افلمة النصوص الادبية يحتل باستمرار مكانة اكبر في الفيلم الروائي الالماني المعاصر. وبالامكان توضيح المرحلة الاولى لأفلمة الادب خلال العشرينات من ان صناعة السينما التي وسعت نطاقها كانت تامل في كسب الطبقة الوسطى جمهوراً لها، والتغلب على الطابع العادي المبتذل للفيلم. فقام كتاب لامعون بدعم هذا الاتجاه بتقديم نصوص وسيناريوهات للأفلام. وبذا ترسخ مفهوم « فيلم المؤلفين » (Autoren Film). غير ان الاهتمام المتزايد بافلمة الادب من جانب المنتجين والمحررين خلال السنوات الاخيرة يعود لأسباب اخرى.

هناك حقيقة مسلم بها، هي ان تكاليف انتاج الفيلم الطويل في ارتفاع مستمر، مما يجعل المخرجين يعتمدون على معونات حكومية او مساهمة التلفزيون. وعلاوة على ذلك يستطيع المنتجون والمخرجون ان يضعوا في حسابهم، ان افلمة (الادب) سيلقى اهتماماً جماهيرياً اوسع نظراً لان بعض النصوص الادبية الجيدة معروفة سلفاً لدى القراء.

إن المخرج المؤلف هو كالاديب، مبدع لعمله. ومع ان الاديب قادر على خلق الادب دون تكاليف انتاج باهضة، فإن المؤلف السينمائي يعتمد، منذ البداية، على العون المالي.

كانت الغاية المتوخاة من نموذج التشجيع السينمائي ازالة هذه المعضلة، وتسهيل عمل المؤلفين في انتاج الفيلم بمعزل عن الضغوط المالية. وتبين ان المكافآت التشجيعية

كانت قليلة جداً. فالذي حدث هو ان المخرج المؤلف الذي انتج افلامه بنفسه اصبح الآن مخرجاً ومنتجاً وبالنظر لهذا الوضع، يغلب الظن، ان الادب يمثل في السينما باعتبار ان المجازفة المالية المترتبة عن ذلك ليست كبيرة، ولأن ذلك يوفر للمخرج اختيار مواده الخاصة من الواقع السياسي والاجتماعي. وهكذا اختفت فكرة فيلم المؤلفين لتنزوي خلف المهارة الفنية الموهوبة.

ويعد فيلم « ايفي بريست » (Effi Briest) الذي اخرجه « راينر فيرنر فاسبندر » للسينما، فيلماً اميناً مع النص الوارد في رواية « تيودور فونتانة » إذ يتم التاكيد على البعد التاريخي وعلى ادبية النص من خلال « الشروح المقحمة »، كما هو متعارف عليه، في الافلام الصامته. إن هذه الشروح تؤشر، بوجه خاص، اقوالاً مهمة في النص، وبهذا القدر يقدم فيلم فاسبندر تفسيراً للنص قلما يتفق بالكامل مع معايشة القراءة لقراء الرواية الآخرين. وبالرغم من الامانة التي اتسمت بها نقل النص يبقى الفيلم تفسيراً محتملاً للرواية، فضلاً عن تفسيرات اخرى كثيرة. وهكذا يكتسب الاخراج للسينما طابعاً ادبياً، كما يكتسب تفسيره إذ يبرز المؤلف فاسبندر، برصفه قارئاً للرواية وادبياً للرواية، في عملية تبديل الوسط طابعاً حيوياً يعرض نموذجاً للتغريب في حالة مدهشة يخرجها عن بعد.

وثمة حالة مغايرة تماماً عند المخرج « فولكر شلندورف » (Volker Schlöndorff)، إلا انها شائقة، كذلك، اي اخراجه لرواية « كونتر كراس » الموسومة « طبل من الصفيح » للسينما، وهنا لا يتم تاكيد البعد الزمني، بل تقليله. ومما يبدو ان تاثير الفيلم اكثر مباشرة من الكتاب نفسه ويعود ذلك لاعتبارين اذ يظهر اوسكار الشخصية الفنية الخيالية اللاواقعية، انساناً [illegible] اكثر وضوحاً وصدقاً في الفيلم ويحل الحس لمشاهد الفيلم عوضاً عن بلاغة القاص، فيظهر الخيال في عالم الواقع. ومما يلفت اليه الانظار، على العموم، هو افلمة الادب « القيم » بالدرجة الاولى، غير انه قلما يتم اخراج الادب المعاصر سينمائياً، هناك ميل شديد الى ادب القرن التاسع عشر، باستثناء اعمال « هاينريش بول » (Böll) « وهاندكه » (Handke). ويبذل كل من « هاندكه » و« اشترنبوش » (Achternbusch) محاولات في هذا الاتجاه بوصفهما اديبين وسينمائيين في آن معاً، وإذا كان النقاش حول العلاقة بين الفيلم والادب قائماً، في بادىء الامر، على الشك، بما اذا كان الفيلم فناً، على الاطلاق، يكون


فلم - ايفي بريست

من الاحرى الارتياب بالادب ومفهوم الاجناس في وقتنا الحاضر. وترتبط في الجدال المذكور آنفاً مشكلات تكييف النصوص الادبية في الوسط السينمائي وتلك المشكلات الخاصة بالسيناريو بوصفه جنساً ادبياً جديداً، ومشكلات المفهوم الادبي الجديد.

ولدى استعراضنا لتاريخ السينما، نجد ان السيناريو ظاهرة هامشية في تاريخ تطور السينما. ويتطلب الانتاج الصناعي للنتاجات السينمائية الضخمة سيناريو دقيق يضم تعليمات عن الاخراج وقوائم بالنصوص لضمان مجرى عقلاني لانتاج الفيلم قدر المستطاع. يضطر المخرجون في جمهورية المانيا الاتحادية الى كتابة السيناريو من اجل الحصول على الاموال التشجيعية. وتقع على عاتق السيناريو عندئذ مهمة تحويل النصوص الادبية « سينمائياً » الى مشاهد. واذا كان التكييف يرمي الحفاظ على القصة، ليس من الناحية اللغوية حسب، بل ايصالها مرئياً، يصبح من واجب السيناريو حينئذٍ « التعبير بالكلمات عن المعايشات التي لايمكن التعبير عنها بالكلمات.إن للسيناريو، بصفته صيغة نص خاصة، وظيفة اتصالية محددة للغاية. وان كان السيناريو يستعمل، عادة، بخلاف النص الدرامي، مرة واحدة لا غير، ويؤدي وظيفته بعد الانتهاء من الانتاج السينمائي، فهناك دعاية بشكل متزايد خلال السنوات الاخيرة بالذات لكتب السيناريو، وقوائم النصوص، او سيناريوهات الافلام المطبوعة في دور النشر التي تصدر كتب الجيب. انها تصف بصورة خطية الفيلم المرئي في السينما ولكنها قلما تصف تعليمات الاخراج الخطية الموضوعة لانتاج الفيلم.

وحدة الفنون

تكتسب منهجية فيلم المؤلفين دلالة كبيرة من وجهة نظر وحدة الادب والفيلم بوجه خاص. وفي هذا الصدد تعود الاهمية الاستثنائية مرة اخرى الى البطل « الكسندر كلوكه » على الصعيد الفني والنظري والسياسي على حد سواء. لا يعد « كلوكه » الذي تدرب على يد فرتس لانك » بعد حصوله على الليسانس ونيله شهادة الدكتوراه اثر انهاء دراسته لعلوم الحقوق والتاريخ والموسيقى الكنسية، منتجاً سينمائياً ومخرجاً ناجحاً حسب، بل منظراً ذا شأن بارز وشخصية رئيسة بسبب المخطط المركزي للفنون الذي يتجسد في شخصه، والعلاقة المترسخة الوطيدة بين الفيلم والادب، الفيلم او جمالية الاوساط، السياسة السينمائية، والفكرة النظرية والواقع العملي. وكان في العام ١٩٦٢ من الملهمين لبيان او برهاوزن، وعمل بوصفه متحدثاً باسم جمعية منتجي الافلام الروائية الالمانية الجدد ومشجعاً للمجلس الاعلى للفيلم الالماني الحديث من اجل دعم جودة الافلام بالدرجة الاولى، كما عمل بصورة متواصلة وبشكل متواز فضلاً عن ذلك ادبياً، ومثل نظرياً، الفيلم الالماني الجديد بصفته استاذاً ورئيساً لمعهد الاخراج السينمائي في مدينة اولم منذ عام ١٩٧٣، وبروفسوراً في جامعة فرانكفورت. ظهر كلوكه، في بادىء الامر منذ عام ١٩٦٠ بافلام قصيرة وفي ١٩٦٢ ظهر كتابه « السير » الذي انبثق عنه اول فيلم روائي له بعنوان « وداع الامس » ومما تجدر الاشارة اليه، ان هذا الفيلم كان يحمل « دالة » قصة (انيتا. ج) كما بدأ كلوكه في تلك الفترة ايضاً بالانتاج النظري للوسط السينمائي وصب جهده في السياسة السينمائية.

يمثل كلوكه « مبدئياً » مخططاً مركزياً « موحداً » للفن وان كان متساويا في القيمة ازاء الانتاج الادبي والانتاج السمعي والبصري (audiovisuell)، إلا انه يبدو، بلا ريب مشتقاً وغير متكامل باعتباره وظيفة « الوسط الجماهيري » الاساسي الشامل: العمل الحيوي الذي يعبر عن « علاقة انتاجية غير قابلة للاضطهاد ». وبالامكان التحدث عن بعض القوانين الخاصة بالوسط او الجنس الفني بمفهوم مبوب بدقة ومحدد للغاية، اي بمفهوم الاستقلال عن النواحي الثانوية. وبما ان المسالة تتناول هنا العلاقة الاساسية للعمل البشري، والمعرفة، والتفاهم، فإنه من الصعب الحفاظ على الحواجز الفنية الفاصلة بين هذه الفنون. إن ما يسري على شكل من اشكال الفن يسري على سائر الفنون الاخرى ايضاً بعد اجراء التغييرات الضرورية كافة.

وتستحق هذه الوحدة المنسية، في العادة، او المنكرة والمصنفة في الميدان الثقافي المتخصص حسب الانتاج الادبي، نظرية الادب، النقد الادبي، علم الادب، علم الجمال، علم وسائل الاعلام، نظرية الفيلم ، النقد السينمائي، الانتاج السينمائي ..... الخ، اهتماماً ومراعاة اكبر من ان كلوكه هو الشخص الوحيد، على الاطلاق، الذي تجاوز حدود الاوساط الاعلامية.

وفي عام ١٩٥٩ ظهر « رولف ديتر برنكمان لاول مرة من خلال الشعر. وفي العام ١٩٦٢ من خلال النثر عقب موجة « الرواية الجديدة » فاخرج افلاماً تجريبية ونظم عروضاً تعددت فيها الاوساط الاعلامية. ويبدو ادبه بالذات كانه صمم خصيصاً للسينما وذلك بسبب تياره المتدفق للصور وبنية الادراك الحسي الداخلي والخارجي، على سبيل المثال، النصوص النثرية « العناق، ١٩٦٥ و « العربة المجنزرة » ١٩٦٦، تلك النصوص الزاخرة بالملاحظات التفصيلية والذكريات المتقطعة. كما الحقت ترجمة ونشر ادب البوب الامريكي والادب الذي يقرا تحت الانفاق (فرانك او هاراز) (Frank o Haras) ١٩٦٩، قصائد « الغداء » ومختارات (ACID) ومجموعة اعمال « سلفر سكرين » الاضرار بمفهوم الادب الموروث. لم يقصد برنكمان من وراء ذلك تصور اتجاه فني جديد في المانيا الغربية حسب، بل خلق نظام حازم استعانة بالتقليد الثقافي الاوربي. كان مرهف الحس تجاه صغائر الامور في الحياة اليومية والدعاية والفيلم كما فعل، في السابق، عام ١٩٦٤ بمجموعته الشعرية الموسومة بما (Chant du monde) وفي هذه المجموعة ايضاً سادت لحظات رؤيوية فكان الادب بصيغة « فيلم بكلمات ». وترتبط في مجموعاته الشعرية (Godzilla) ١٩٦٨ و (Standfotos) ١٩٦٩ كل من النص والصورة اذ تمتزج الطباعة الملونة لفتيات بملابس البكيني وصور اخرى محفورة بالالوان بالحجم الكبير مع النص على الورق الشفاف. وثبت ان الكولاج الذي ظهر فيما بعد (نظرات، روما) ١٩٧٩ كان بمثابة مجموعة مركبة من نص ومواد صورية:

رسائل، مخططات، قصاصات صحف، مقتطفات كتب، صور فوتغرافية خاصة، بطاقات بريدية، خرائط مدن، خرائط موقعية.... الخ.

وبرز كونراد باير الذي ذاع صيته اديباً وموسيقياً ايضاً على غرار « ريم » فربط تركيبياً موسيقى اللغة واللغة الموسيقية في تجاربه. وكان باير من الموسيقيين المعروفين الذين عزفوا الحان الجاز، كما كان على اتصال بالفن التشكيلي لكونه عمل مشرفاً على قاعة العرض التابعة لصديقه ايرنست فوكس.

إن ما ينبغي التوكيد عليه هنا، بالدرجة الاولى، هو الاثر الذي تركه في هذا الفن بوصفه ممثلاً وكاتباً للافلام التجريبية، وفي تمرده الفوضوي الذي يمكن مقارنتـه مع اشترنبوش. اسس عام ١٩٥٤ مع آرتمان وآخرين « نادي المنفى » الذي كان بمثابة اتحاد تقدمي للفن والادب انبثقت عنه فيما بعد جماعة فينا. وتشارك مع اوزفالد فينر، كيرهارد ريم، وفريدرش شلايتنر في نشاطات المقهى الادبي؛ جماعة من الاشخاص الفوضويين فريدة من نوعها للغاية. وبلغت طريقة العمل الجماعية لهذه المجموعة حداً يصعب معه تمييز نصيب ما يقدمه كل عضو فيها، ومن خلال معاملة الكلمات والمقاطع كنغمات نظمت ايقاعياً، ثم الحاق الضرر بالادراك الحسي مما ادى الى تقليله. درس هير برت اشترنبوش الذي اشتهر مخرجاً واديباً الرسم في اكاديمية الفنون في نيرنبرك.

وتعد نتاجاته الفنية شذرات من تحقق الذات الفوضوية ـ الفردية مخالفاً بذلك جميع الاعراف ومبتعداً عن كل تجمع ادبي او سياسي. تبقى موضوعاته ومعالجاته دونما خاتمة وفيها بعض الشروخ، كما يبقى القصد غير موحد، فلا يسعى الى التغييرات ولا يعتبرها ممكنة. كان شعار فلمه « سباحي الاطلسي » ليست امامك فرصة، ولكن أَفِدْ منها»: رفض موضوعي بلا آفاق مستقبلية. الدمار هو هدف في حد ذاته، كما تتجلى ضرورته عند « اوزفالد فينر » للتنفس بحرية لحظة واحدة، في الاقل. ولكن الهرب الى الحرية يكون بلا امر كالسباحة، بشكل ثنائي عبر الاطلسي.

انتقل « اشترنبوش » من القصص عبر التمثيليات الاذاعية ومقالات عن الافلام الى السيناريوهات التي لا يعدها للافلام قطعاً للمطالعة، وانما نصوصاً. اينحل السرد ويتحول الى اجناس اخرى: الشعر، المقالة، التمثيلية الاذاعية، السيناريو.

وهكذا نرى ان روايته « البر أمامنا » (Land in Sicht) ١٩٧٧ ليست قصة، بل بالاحرى رواية تتناول فلماً، بالدرجة الاولى، بفقرات خيالية متباينة للغاية، وفقرات لا خيالية، وفقرات من سيرة، ومقالات. ويتم ربط سيناريوهات افلام « سباحي الاطلسي » و « مباراة البيرة » مع مقالات عن المخرجين اليابانيين اوزو وكوروساوا وعن كارل فالنتين، وفيرنر هيرتسوك ومع الرسوم التخطيطية للسير الذاتية. وكما هي الحال عند اشترنبوش، إذ تتحول الرواية الى سيناريو، نرى ان موتيفاته الادبية آخر الامر، تشكل وحدة مجزاة الى اجزاء كثيرة.

ثمة ادباء برزوا من خلال افلامهم ومنهم راينر فيرنر فاسبندر الذي اشتهر من خلال افلامه اكثر من ادبه. بدأ حياته الفنية ممثلاً واعاد تأسيس مسرح (Action Theater) في ميونخ عام ١٩٦٨.

عرضت مسرحيته (Katzelmacher)، في اول الامر، عام ١٩٦٨ على المسرح، وهي مسرحية شعبية تناولت حياة العمال الحرفيين المهاجرين، ثم ظهرت فلماً عام ١٩٦٩.

تفرغ فاسبندر للادب والاخراج، وكتب السيناريو بنفسه واشرف على الاخراج والكاميرا. ظهر ممثلاً نمطياً لفيلم المؤلفين الذي استطاع تطبيق اسلوبه الشخصي في ميدان السينما.

عن
Deutsche Gegenwarts Literatur
Manfred Durzak
Reclam Stuttgart

الشعر والفلم

المشاركون

مايا ديرين

ارثر ميللر

ديلان توماس

باركر تيلر

أدار الندوة: ولارد ماس

◆ ترجمة : فلاح رحيم



ارثر ميللر

دعت جماعة « سينما ١٦ » ، وهي جماعة سينمائية اميركية طليعية ، الى ندوة لمناقشة موضوع علاقة الشعر بالسينما . وقد عقدت الندوة في جلستين يوم ٢٨ تشرين الاول ١٩٥٣ ، وساهم فيها الشاعر البريطاني المعروف ديلان توماس والكاتب المسرحي ارثر ميللر والمخرجة والممثلة مايا ديرين Maya Deren والبروفيسور باركر تيلر Parker Tyler وتراس الندوة الشاعر والسينمائي ولارد ماس Willard Maas . وقد جاءت هذه الندوة استجابة لتيار تجريبي ساد السينما الطليعية الامريكية في ذلك الحين وكان يطمح الى خلق افلام لها تركيب القصيدة الشعرية واثرها مستفيداً من تقنيات الشعر ليخرج من مزجها مع تقنيات السينما بابداع فني متميز . المقتطفات التي نقدمها هنا تمثل ثلث الندوة كما نشرت في مجلة «ثقافة الفيلم» Film Culture ثم اعيد نشرها في كتاب بنفس الاسم . الاجزاء المحذوفة على اية حال لاتحتوي الا على تكرار لنفس الافكار الواردة هنا بهدف تعريف الجمهور الذي لم يحضر الجلسة الاولى على مجرياتها وكذلك تقديم الشخصيات المشاركة في الندوة .

◇ المترجم

ماس :

كنا قد قررنا في مناقشة تمهيدية جرت في بداية هذا الاسبوع مع اغلب المشاركين في هذه الندوة بان افضل طريقة لابتداء المناقشة ربما كانت افساح المجال امام المشاركين لايجاز بعض المباديء الاساسية المتعلقة بالفيلم الشعري . لذلك اود ان ادعو السيد تيلر للحديث اولاً ...

تيلر :

شكراً لك . لدي فكرة ثابتة بان المشكلة ـ ولا اسميها الافتراض ـ التي ستنطلق منها الندوة هي مشكلة تعريف الشعر ، سواء داخل الفيلم او خارجه . وربما كان من الضروري من اجل ايضاح كهذا فهم المشكلة منذ البداية ، وبصدق ، كما هي في مواجهة خيارين للخروج من المازق . والمازق هو ان ثمة نظرية الشعر وممكناتها بصفتها هذه داخل اداة محددة هي الفيلم من جهة ، و من جهة اخرى ممارسة الشعر كما تمت بلورتها في الفيلم الطليعي . ونحن نامل ان لانفاجا باي من هذين الجانبين بل نتخذ لانفسنا مساراً وسطاً بينهما . واعتقد ان بامكاننا رسم صورة شاملة للحقل الذي ننوي مسحه ، ومن اجل هذا الغرض اود ان اقدم لكم مذكرة ، ان صح التعبير ، عن انماط التعبير الشعري التي تظهر فعلاً في افلام اليوم . وهذا يعني ان هذه التعبيرات رغم انها يمكن ان تكون متكاملة او جزئية ، تقنية او غير تقنية فانها في الاقل موجودة ويفترض ادراكها بصفتها هذه . نستطيع القول ان الشعر ينضوي بشكل اوتوماتيكي في الواقع تحت صنفين هما :الشعر باعتباره اداة مرئية والشعر باعتباره اداة لفظية او بتعبير اوسع سماعية ، وهو مايشمل الموسيقى بالطبع . ومن الصواب ان نبدا بالافلام القصيرة التي تركز على الشعر باعتباره اداة مرئية ، وهو ماسيقودنا مباشرة الى فيلم كوكتو « دم الشاعر» وفيلم بونويل « كلب اندلسي » وفيلم واتسن « لوط في سودوم » . هذه الافلام كلها اصبحت اليوم من الكلاسيكيات وقد امتازت بتاكيدها على فهم شعري سريالي للصورة ، وساعدت على ظهور مدارس واساليب طليعية في مختلف ارجاء العالم . ودعاة « سينما ١٦ » يعرفون بعض هذه الاعمال معرفة جيدة : افلام مايا ديرين وجيمس بروتون James Broughton وكينيث انجر Kenneth Anger وكيرتس هارنتون Curtis Harrington . كل صانعي الافلام هؤلاء ركزوا على ما يمكن ان يُسمى بالسينما النقية والتي تخلو كقاعدة عامة من الكلمات خلواً تاماً رغم احتوائها على الموسيقى في بعض الاحيان . بعدها نعود الى الوراء (بعد كل شيء تمتد الحركة الطليعية في الشعر الاميركي بعيداً في الماضي : انها تصل في الاقل الى عشرينات هذا القرن) وانا اعلم انه كان يوجد نوع من الافلام اطلق عليه اسم القصيدة السينمائية Cinepoem وهي افلام انطباعية لكنها ركزت على تقديم ادراكات صورية لحياة المدينة والطبيعة ، واولوا اهتماماً كبيراً للنماذج التجريدية . ثم هنالك بالطبع شعر الرسم في الحركة ـ الفيلم التجريدي البحت ـ الذي له هو الآخر تاريخه الزاهر (هنالك نورمان مكلارن Norman Mclaren والاخوة وتني Whitney وغيرهم كثيرون) . بعدهم ياتي في هذه القائمة مرشح (ربما كان مثيراً للجدل لكنه يستحق الذكر دون شك) هو روبرت فلاهيرتي Robert Flaherty باعتباره رائداً لمدرسة الشعر الطبيعي . واعتقد ان بالامكان اعتبار افلامه متكاملة دون الحاجة الى التعليق . اخيراً اود ان اضم المقاطع الخاصة بالاحلام والهلوسة التي تظهر في الافكار التجارية ويكون لها اثر كبير احياناً .

فاذا انتقلنا الى الشعر باعتباره اداة مرئية ـ لفظية لوجدنا في حوزتنا افلام جان فيكو Jean Vigo الفنطازية (وهي افلام مرئية بالدرجة الاولى) والافلام الطليعية التي تعتمد على قصائد او نثر شعري (افلام سدني بيترسون Sidney Peterson وولارد ماس Willard Maas وايان هيجو Ian Hugo) ثم لدينا ما اميل الى تسميته « الشكلية الصارمة » التي تميز سيرجي ايزنشتين هذا الرجل الذي يتاخم المونتاج لديه حدود الشعر . هنالك بالطبع افلام كوكتو الاسطورية « الجمال والوحش » و « العودة الابدية » و « اورفيوس » . ونستطيع ايضاً ان نضم طبقة خاصة من الوثائق الشعرية الطبيعية مثل «النهر» و « دماء الوحوش » ... بالطبع تحتوي هذه الافلام على التعليق . اخيراً هنالك مزيج المناصفة اي مسرحيات شكسبير ومسرحية اليوت « جريمة قتل في الكاتدرائية » والعديد من الاوبرات التي تحولت الى افلام . اعترف بعد هذا الاستعراض بان ماقدمته لم يكن الا الخطوط العريضة لحقل شديد الاتساع في الواقع . نحن بحاجة الى الكثير من التعريفات من اجل فصل المضمون الشعري عن الامكانيات الشعرية في هذه التجسيدات ... وقبل هذا وذاك نحن بحاجة الى ارساء مؤشرات القيمة . انا واثق ان لدى المشاركين في الندوة ، وبضمنهم انا نفسي ، الكثير من التمييزات المهمة والافكار التي قد تكون اكثر اهمية بصدد هذه الجوانب .

ماس :

حسناً آنسة ديرين هل تنطلقين من هذه النقطة ؟

ديرين :

انوي الاقدام على امر اعتقد ان فيه قدراً من المخاطرة وهو الخوض في مشكلة : ما الشعر وما الذي يمكن تسميته بالشعر عن كل ماعداه ، فانا اعتقد اننا نستطيع من خلال الحصول على صورة واضحة بهذا الشان ان نجري مناقشة واعية لمسالة الشعر في الفيلم او الفيلم الشعري او اي شيء آخر . اقول ان في ذلك مخاطرة لان هذا الموضوع نوقش على امتداد قرون عديدة ومازال الادلاء بالقول الفصل فيه صعباً لكن مايدعوني الى الخوض في هذه المسالة لايكمن في اعتقادي بان التمييزات مهمة بصفتها صيغاً ومحددات صارمة ؛ ولكن لقناعتي بانها مهمة لانها تهيىء المشاهدين ، اي مشاهدين محتملين ، وتوفر لهم مدخلاً الى مايقدمون على مشاهدته . وهذا يعني ان المشاهد اذا ظن بانه مقدم على مشاهدة فيلم مغامرات ثم يجد نفسه امام فيلم شعري فان النتيجة لن تكون على مايرام

انا لا اعتقد ان المرء يمتلك دائماً وبشكل سهل الميل نحو الشعر ! والفكرة الكلية عند محاولة تمييز الاشياء وان فكت تصنيفها لا تحقق

بتعريفها بقدر ماهي في اعطائك المفتاح الى الاطار الفكري الذي تحتاجه وانت تقدم عليها : بكلمات اخرى ما الذي ستشاهده حين يدور الشريط ؟ ما الذي ستسمعه ؟ فاذا كنت ممن يشاهد لمعرفة ما يحدث فلن تفهم الفكرة المقصودة من التاخيرات لانها مشغولة بتبيان كيف يحدث .ويبدو لي ان الشعر لايتكون من القوافي الداخلية والايقاع والقافية او اي من هذه الصفات التي نعتبرها مميزة للشعر الشعر بالنسبة لي مدخل الى التجربة ، بمعنى ان الشاعر ينظر في نفس التجربة التي يمكن ان ينظر ليها المؤلف الدرامي ، اما النتائج فتكون مختلفة لانهما ينظران لها من زوايا مختلفة ولانها مهتمان بعناصر مختلفة فيها . ان خواص الشعر كالقافية او المظهر الخارجي او الخواص الانفعالية التي نربطها بالعمل الشعري يمكن العثور عليها ايضاً في اعمال لاتكون شعراً ، وذلك ما يسبب لنا الارباك . ان ميزة الشعر تتمثل في بنائه (وهو ما اعنيه بـ «التركيب الشعري») وينشأ البنيان الشعري من حقيقة انه يمثل بحثاً «عمودياً» في حالة ما فهو يسبر تشعبات اللحظة وينشغل بخصائصها واعماقها ويوفر لنا من خلال ذلك شعراً مهتماً ، بمعنى ما ، ليس بما يحدث بل بالكيفية التي نستشعر بها ما يحدث او نفهم معناه . والقصيدة كما اراها تخلق اشكالاً مرئية او سمعية للتعبير عن شيء غير مرئي هو الشعور او العاطفة او المحتوى الميتافيزيقي للحركة . يمكن للقصيدة ان تتضمن فعلاً لكن دراسته تكون دراسة« عمودية» كما اميل الى تسميتها ، يمكن ان تتضح طبيعتها بعض الشيء اذا ما وضعتها في مقابل ما اميل الى تسميته بالدراسة « الأفقية» التي تتصف بها الدراما وينصب اهتمامها على التطور داخل حالة صغيرة جداً من شعور الى شعور . وربما اتضح الامر اذا اخذت عملاً شكسبيرياً يربط الحركتين معاً . في شكسبير تجد الدراما تتطور قدماً تطوراً يتم على المستوى «الافقي» من طرف الى آخر ومن فعل الى آخر ! واثناء هذا التطور يتحقق رسم الشخصية . ونرى ان شكسبير يصل بين حين وآخر الى نقطة في الفعل تتولد لديه الرغبة عندها في اضاءة لحظة درامية معينة فنراه عند هذه اللحظة يشيد هرماً او يبحثها «عمودياً» ان شئت . وهكذا تصبح لديك حالة من التطور «الافقي» تصاحبها استقصاءات «عمودية» بشكل دوري تمثلها القصائد والمونولوجات . اذا ماتعاملنا مع الموضوع بهذا الشكل استطعنا ادراك الامكانية المتاحة لظهور اية ثنائية . في الاوبرا يكون التطور «الافقي» غير مهم عملياً ، فالحبكة تافهة جداً الا انها تخدم باعتبارها ذريعة يتم بواسطتها لمّ خيوط عدد من المناطق التي تعد في جوهرها تعبيرات غنائية . في الغناء يمكن مقارنة اغاني الليدة (نوع من الاغاني الالمانية ـ م ـ)مع القصائد الغنائية ، وهكذا نرى ان كل ضروب الثنائيات سيكون ممكناً .

يبدو لي انه في الكثير من الافلام ، وفي المقاطع الافتتاحية منها في الغالب تقوم الكاميرا بتاسيس المزاج . وهي اذ تفعل ذلك بشكل سينمائي فانها تجعل هذه المقاطع مختلفة عن بقية الفيلم . وانتم تعلمون ان من يرمي الى تاسيس صورة لنيويورك يحتاج الى الحصول على مونتاج من الصور ، اي بنيان شعري يعقبه بنيان درامي «افقي» بشكل جوهري في تطوره . ونفس الشيء ينطبق على سلسلة اللقطات الخاصة بالاحلام . انها تحدث في لحظة يتحقق فيها التكثيف ليس من خلال الفعل بل من خلال اضاءة اللحظة ذاتها . وارى ان بالامكان مقارنة الافلام القصيرة (وهي قصيرة لان من الصعب الابقاء على مثل كثافتها لفترة طويلة من الزمن) بالقصائد الغنائية التي تكون «عمودية» تماماً ، او انها تمثل ما اميل الى تسميته بالبنيان الشعري ، وهي متكاملة بصفتها هذه . احدى الثنائيات التي ستصبح محتملة هي الحصول على فيلم ، وهو بنيان درامي في شكل مرئي ، يصاحبه تعليق شعري في جوهره ، اي انه يضيء اللحظات المتطورة التي تتم اضاءة كل واحدة منها . ان اشياء من هذا النوع ، كما اعتقد ، هي ما يحدث في عمل السيد ماس الذي فعل هذا الى حد ما في فيلمه الاخير «صورة في الثلج» حيث كان تطور الفيلم «افقياً» الى حد بعيد ؛ اي ان هنالك قصة تتطور ولكنها تضاء بشكل ثابت من خلال التعبير الشعري بحيث يكون لديك فعلان يتواصلان بشكل عفوي . اخلص من ذلك الى الاعتقاد بان ما ذكرته يمثل احد الممكنات المفتوحة امام الفيلم ، وهو شيء يمكن تحقيقه باجادة عالية واجراء التطويرات الكثيرة عليه . واعتقد ان احدى مميزات ذلك الفيلم ومعه فيلم «جغرافية الجسد» هي انه يربط بين هذه المبادىء . هكذا ارى الطريقة التي يمكن بها معالجة الشعر والفيلم والشعر في الفيلم ... ولاادري مايشعر الاخرون بهذا الصدد .

ماس :

حسناً ، سيد توماس ، باعتبارك شاعراً ما الذي تشعر به بهذا الصدد ؟

توماس :

انا واثق بان كل ما قالته مايا ديرين هو ما اتمنى انا قوله لو كان قد خطر بفكري او فهمته (ضحك واستحسان طفيف). وقد سئلت جانباً ان كان هذا يعني ان ما قالته الانسة ديرين لم يكن مفهوماً من قبل الجمهور . انا واثق انهم فهموا . واتمنى لو اننا كنا هناك بينهم ، فالامر يبدو مختلفاً من ذلك الجانب كما تعلمون . الان انا منهمك كلياً ... (لست في مكاني المناسب هذه الليلة) ... انا منهمك كلياً في الافقي والعمودي (ضحك)وكلياً في ما سمعناه عن الطليعية . ان المسرحية الطليعية الوحيدة التي شاهدتها في نيويورك عرضت في قبو او بالوعة او مكان ما (ضحك). وقد حدث ان السيد ميللر كان حاضراً معي . تواصلت المسرحية امامنا ونحن نشاهد ... وانا واثق انها كانت مسرحية جيدة . عند منتصفها هتف ميللر «ايها الرب الطيب ، انها مسرحية طليعية» ثم اضاف «سيخلع البطل ملابسه خلال لحظة ...» .

ماس :

وهل فعل ؟

توماس :

نعم ، فعلها . (ضحك)

ماس :

ذلك افضل .

توماس :

ولكن لا ادري ؟ انا لا امتلك نظرية من ورائي كما يقال . ولكني وجدت في كل الافلام التي رايتها خلال حياتي ... وجدت دائماً ... مقطوعات صغيرة كانت تبدو لي ... حسناً ... ان فيها شيئاً من الشعر . ربما وجدتها

في افلام UFA او في شيء شاهدته وانا طفل . او اثناء مشاهدتي لشخص يتقدم خلال شارع مظلم ، حالك الظلام ، يوحي بجرائم القتل ويخيم عليه الصمت بمعزل عن عزف البيانو . او ربما لحظة خاطفة بينما لوريل وهاردي يفشلان في سعيهما الى تصعيد بيانو على السلم او تنزيله . ذلك كان دائماً يبدو لي انه الشعر .. اي حين تاتي مثل هذه اللحظات . والان يتوجب عليّ ان اخطو خطوة ابعد من افلام UFA تلك باتجاه الافلام غير الصامتة . في افضل تلك اللحظات كانت الكلمات تبدو في مكانها المناسب . تبدو وكانها بالفعل هي المطلوبة ، حتى لو كان الكلام المطلوب ليس اكثر من قباع خنزير . انا لست واثقاً على الاطلاق بان بي حاجة الى شيء من نوع الفيلم الشعري . انا اعتقد ان الافلام جيدة كما هي ومقياس جودتها ان تكون افضل من سواها وحسب ! انا لست واثقاً بان بي حاجة الى نوع جديد من الافلام على الاطلاق . وبينما اعيد شحن عقل يكاد يكون هابطاً ببطارية تكاد تكون هابطة هي الاخرى ربما قال السيد ميللر شيئاً . (استحسان)

ماس :

حسناً سيد توماس ، لا اعتقد باني ساجعلها تمر مكتفياً بهذا القدر . من المؤكد انك تدرك كون الفيلم اداة جماهيرية ، فضلاً عن كونك اكثر من حاول ان يقترب بالشعر من الجمهور من على منبر الالقاء . الا تعتقد بان من الممكن في اطار الفن الجماهيري ، وهو جماهيري بالطريقة التي كان بها المسرح الاليزابيثي جماهيرياً ، تحقيق التحام بين الشعر والفيلم ؟ هل تعتقد بانه مجرد شيء لفظي ؟ بان من غير الممكن تحقيق التحامه مع الفيلم بنفس الطريقة التي التحم بها مع الدراما الاليزابيثية ؟

توماس :

كما تخرج القصيدة تماماً ... فان كل صورة تخلق الصورة التي تعقبها وفق العملية الجدلية الاعتيادية (لقد هجر البعض كلمة «جدلي» ، لي الحق بالطبع في اعادة استخدامها) . اذن ، فكما ان كل صورة في القصيدة تولد صورة اخرى ، اعتقد ان الصورة المرئية في الفيلم هي التي تولد مثيلتها ؛ تولّدها وتتنسمها . واذا كان من الممكن ربط الصورة اللفظية مع الصورة المرئية هذا الربط الافقي فاني افضل شخصياً مشاهدة الافلام الافقية . انا احب القصص ، احب ان اشاهد شيئاً يتواصل . (ضحك واستحسان) .

ماس :

يجب ان امتنع عن اي كلام فانا وسيط هنا . اذن ، لك ان تتحدث عن هذا سيد ميللر .

ميللر :

حسناً ، لقد مرت على هذه الطاولة اربعونّ فكرة مختلفة . يبدو لي ان مشكلة خلق فيلم شعري هي في جوهرها نفس المشكلة التي تواجهنا بها الدراما عندما نقابل بين ما يسمى عادة بالدراما الطبيعية وما يسمى بالدراما الشعرية . النقد الوحيد الذي اود ان اوجهه الى مثل هذه المناقشة هو انها غير مرتبطة بما يرغب كل واحد منا في قوله . فاذا كنت اتحدث اليكم وفي داخلي اضطراب فاني سابدو مضطرباً وساتحدث بنبرة



مضطربة . واذا كنت من جانب آخر احمل شيئاً مهماً جداً من الناحية العاطفية بالنسبة لي فان ايقاع كلامي سيبدو مختلفاً . وربما لجات الى استخدام بعض الصور وما الى ذلك . وهكذا فاننا اذا تحدثنا في فراغ ودون رجوع الى حياتنا ، دون رجوع في الواقع الى العصر الذي نعيش فيه فان هذه المشكلة ستبقى تثير حولها لانهاية له . ذلك اولاً اما بصدد مشكلة التكنيك فبالنسبة لي هنالك شيء واحد واضح هو : ان الصورة السينمائية تعتبر حقيقة غامرة ، انها تختلف عن اية تجربة اخرى نواجهها في الفنون ، فهي اكبر من حجمنا بكثير . ان الامكانية المتاحة امام الشاعر او الكاتب لرواية قصة او نقل عاطفة عبر افلامهم يتم احتواؤها ، كما يبدو لي ، داخل الصورة بحيث اخشى ، رغم تعاطفها الشديد مع ولارد في ربط الكلام الشعري مع الصور من احتمال ان يكتشف على المدى البعيد بانها زائدة : اي ان الشعر في الفيلم ، تماماً كما في الفعل المسرحي ، له الاولوية . لقد سرني قول لشاعر الشعراء ت . س . إليوت قبل وقت وجيز مفاده انه توصل بعد ان ظل يعالج الدراما طوال سنين عديدة الى انه يظل عاجزاً عن الخروج من الحالات المربكة باستخدام التقنيات اللغوية اذا كان بناء الدراما غير كامل او جميل . اعتقد ان تركيب الفيلم ، في اعماقه ، هو نفس تركيب عقل الرجل الذي يصنعه ؛ فاذا كان ذلك العقل من النوع الذي يسعى الى التاثير دون سبب سوى التاثير لذاته فان الفيلم سيكون فارغاً مهما بدا ممتعاً على السطح . واذا استطاع ان ينظم تجربته الخاصة وكانت تجربة متماسكة تمثل قطعة واحدة فانه سيكون فيلماً شعرياً . لقد اشار السيد توماس ، كما اشار ايضاً السيد تيلر ، الى ان الافلام التجارية تزخر بالمحتويات الشعرية لان كل تركيب فقير تقريباً لابد ان يحتوي في لحظات معينة على نفس الصفات التصادفية التي تتزامن مع بعضها . فكما يحدث في الحياة يكفي ان يرمي المرء حزمة من السجائر لينفجر العالم . ان الفعل الرمزي هو النقطة التي يعود اليها كل تنظيم في الدراما كما في الفيلم . واذا عدنا الى الافتراض الاول مرة اخرى ... فانا اعتقد ان من النافع التحدث عن الطبيعة الخاصة للفيلم اي فيلم ، عن حقيقة الصور التي تتوافد من آلة . وحتى يتم فهم ذلك ، وانا لست واثقاً انه مفهوم (انا نفسي لي نظرياتي الخاصة بشأنه) فاننا لن نتمكن من الشروع في خلق جماليات تخص الفيلم وتعتمد على اساس منهجي . نحن لانفهم المعنى السيكولوجي للصور - اية صور - التي تخرج من آلة .

يبدو لي أن مشاكل اساسية يجب ان تناقش هنا . ربما لم اساهم في حسم الاضطراب ولكن هذا ما اود ان اقوله في هذه اللحظة . (استحسان)

ماس :

حسناً ، يبدو لي ان علينا ان نبدأ التفكير بالصورة : الصورة المرئية والصورة اللفظية . هل يمكن بشكل ما تحقيق الالتحام بينهما ؟

ميللر :

اعتقد انه ربما كان اساس ملاحظاتي فسيولوجياً . ولي قناعة بان السبب الذي يجعل الفيلم الصامت يبدو لكثير منا اكثر الافلام نقاء وافضلها ؛ هو انه يقلد الطريقة التي نحلم بها . نحن نحلم في الغالب بشكل صامت وباللون الاسود والابيض . قليل منا يدعي انه يحلم بالالوان ، لكن هذا الامر موضع خلاف بين علماء النفس . بعض الناس ، يدفعهم نوع من التباهي ، يريدون ان تكون احلامهم اكثر ترفاً من سواهم ... انا اعتقد ان الفيلم هو اقرب ابتكار ميكانيكي او جمالي صنعه الانسان الى تركيب الحلم . في الحلم يكون للمونتاج اهمية جوهرية ، كما ان تركيب الصور فوق بعضها فيه يعد اعتيادياً تماماً . ويحدث في الحلم قطع بين نقطة رمزية واخرى . ليس من تضييع للوقت وليس من خداع في الربط بين حالة مهمة معينة واهم اللحظات في الحالة التالية لها . واعتقد اننا اذا ما نظرنا الى فسيولوجيا الفيلم ، ان صح التعبير ، وسيكولوجيا الفيلم والطريقة التي يتم من خلالها التخلص من الآلة فاننا سنفهم كل المشكلة المتعلقة بالاسلوب وكل المشكلة المتعلقة بالجماليات في اطار مغاير . بكلمات اخرى ، ربما بدا لنا ان الصوت والكلام في الفيلم زائدان كما هما غالباً في الافلام . عند هذه النقطة سأترك الموضوع ، ربما كان لدى شخص آخر مايقوله بصددها .

ماس :

مايا ، انا واثق ان لديك ما تقولينه بهذا الصدد .

ديرين :

اشار السيد ميللر عدة مرات الى «الطريقة التي يخرج بها الفيلم من الآلة» . من الواضح انه لم يصنع فيلماً ، لان عليك اولاً ان تدخل الفيلم في الآلة وهو امر في غاية الصعوبة . فالفيلم يبدأ فعلياً قبل الآلة . وهو يبدأ في عقل خالقه . واشارتك الى المونتاج وما الى ذلك ، ان سمحتم لي بالعودة الى «العمودي» الذي ذكرته ، اي العلاقة بين الصورة في الاحلام والمونتاج والشعر ، هو انها مترابطة لانها مجتمعة عبر عاطفة او معنى مشترك بينها ، وليس بفضل فعل منطقي . بكلمات اخرى ، انها ليست ذلك الفعل المفرد الذي يقود الى فعل آخر (وهذا ما اميل الى تسميته بالتطور «الافقي») ، ولكنها تجتذب الى مركز معين ويتم سحبها وتجميعها من خلال حقيقة انها كلها ترجع الى عاطفة مشتركة ، رغم ان الوقائع نفسها قد تختلف عن بعضها البعض تماماً . بينما يكون المنطق المتحكم فيما نسميه بالتطور «الافقي» هو منطق الافعال . ان المنطق في التطور العمودي هو منطق العاطفة المركزية او الفكرة التي تجتذب اليها حتى الصور المغايرة التي تحتوي على ذلك الجوهر المركزي المشترك . هذا بالنسبة لي هو تركيب الشعر ، حتى انك تستطيع ان تمتلك ، على سبيل المثال ، تطوراً دراميا بمعنى التطور «الافقي» لحين من الوقت كما في مثال شكسبير الذي اوردته . لننظر في المناجاة الذاتية التي يجمع فيها ضمن تركيب شعري او «عمودي» كل الصور التي ترتبط بشعور معين ؛ ولنقل انه عدم القدرة على اتخاذ القرار . ما اعنيه هنا بالتطور «الافقي» اساساً هو ان بامكان هاملت الاكتفاء بالقول «لا استطيع ان اتخذ قراراً» ويكتفي به دون ان يؤثر هذا في دراما المسرحية ، هل ترون ؟ ان المونولوج الشعري هنا موجود خارج الدراما او مركب فوقها كالهرم في هذه النقطة باعتباره وسيلة لتكثيف تلك اللحظة من التطور «الافقي» . ذلك هو السبب الذي يجعل الفيلم ، كما اعتقد ، يسلم نفسه على وجه الخصوص للافصاح الشعري ، فهو في الجوهر مونتاج ولذلك يكون من خلال طبيعته نفسها اداة شعرية .

ميللر :

وذلك هو السبب الذي يجعلني اتساءل ان كانت الكلمات ضرورية على الاطلاق ، كما ترين . لان طبيعة هذا الشيء نفسها مكثفة جداً . ان ذلك سيبدو مثل إضافة موسيقى الى مناجيات هاملت لنفسه .

ديرين :

هل استطيع الاجابة على ذلك ؟ ان الكلمات ليست ضرورية حين تنبثق ، كما في المسرح ، مما تراه . وانت تعرف ان الطريقة التي تستخدم بها الكلمات في الافلام يتم اشتقاقها في الغالب من التقاليد المسرحية حين يعمل الصوت الذي تسمعه على صناعة ماتراه . وهكذا فهي بهذا المعنى زائدة في الفيلم اذاما استخدمت باعتبارها امتداداً اضافياً للصورة . ومع ذلك فلو انها ادخلت على مستوى مختلف فلا تكون صادرة عن الصورة التي يجب ان تكون كاملة بذاتها ، ولكن كبعد آخر يرتبط اذن لكون الشيئان معاً قصيدة . والامر يشبه تقريباً ان تكون واقفاً قرب نافذة تتطلع نحو الشارع وهنالك اطفال يلعبون الحجلة ؛ تلك تجربتك المرئية . خلفك في الغرفة ثمة نساء يناقشن موضوع القبعات او شيء ما ؛ وتلك هي تجربتك السمعية . انت تقف في مكان يصله هذان المؤثران معاً بفضل وجودك . ما يربط هاتين اللحظتين هو موقعك في علاقته معهما معاً . انهما لايعلمان شيئاً عن بعضهما البعض . وهكذا فانت تقف في الشباك وتشعر بحس ما بعد الظهيرة الذي لا يتجسد في الاطفال اللاعبين في الشارع ولا النساء اللواتي يتحدثن خلفك لكنه ثنائي طريف يتالف منهما معاً ، انه الصورة التي خرجت بها ، هل ترى ؟ هذا ممكن في الفيلم لانك تستطيع ان تخلق سلسلة من اللقطات اعتماداً عليه .

ميللر :

انا افهم العملية ، ولكنك تعلمين ان الدراماِمُرَّ عليها زمن كان الفعل فيها ابتدائياً تماماً ، فلم تكن تتالف إلا من كورس يخبر المشاهدين عملياً بما حدث . وكان الامر يتطور احياناً فيتقدم ممثل مسرحي The splan يقلد الفعل كما نفهم الفعل اليوم . لكن الدراما نمت تدريجياً الى حالة اسقط معها الكورس تماماً وتم دمج كل تعليقاته في الفعل . هذا هو التطور الفعلي للدراما سواء اعتبرناه نحو الاحسن او الاسوأ . وانا اتساءل ان كان هذا امراً يستدعي النقاش او ينطوي على اية دلالة واعني ترتيبنا للسيناريو بحيث نجعل اضافة الكلمات الى منظومة الصور امراً ضرورياً (ان كان غير ضروري فانه بالطبع يعد غير مكفول جمالياً) . واتساءل هل

يجعلها ذلك اكثر شعرية ؟ انا لا اعتقد ذلك . استطيع ان ارى الدافع من ورائه ولكن يبدو لي ان الفيلم هو الفيلم .

ماس :

حسناً ، الايبدو ان لذلك علاقة ما بالشخص الذي يصنع هذا الفيلم ؟ هل سيقرر الشخص الذي امتلك الفكرة الشعرية في البداية العمل مع مخرج مسرحي ؟ ام سيعمل الشاعر بنفسه على انجازها ؟ قد ينجزها من خلال الكلمات او اللاشيء ولكن فقط بالاعتماد على فكرة شعرية تكون في نفس الوقت مرئية ولفظية . اذا كان يزمع العمل مع مخرج فسيضطر الى ملازمة هذا المخرج الى حد مزعج . بنفس المستوى يمكن ان يكون الشاعر والمخرج شخصاً واحداً ، لذا يجب ان يكون لدينا شاعر يستطيع كذلك ان يصنع فيلماً .

توماس :

هذا صحيح ... اعتقد ان هذا صحيح بشكل مطلق ؛ او انك تستطيع ان تعمل بتضافر وثيق مع شخص ما يعرف تكنيك الفيلم لا نجازه . لكنني اعتقد ان الشاعر يجب ان يضع السيناريو والتعليق الكفيلين بانجاز ذلك . ويستطيع ايضاً ان يمثل دور البطولة فيه .

ماس :

الانسة ديرين مثلت في افلامها الخاصة . واعتقد انها مثلت فيها لانها لم تستطع ان تحصل على الاشخاص المستعدين للقيام بالاشياء التي يطلبها منهم المخرج الا اذا دفع لهم عشرة الاف في الاسبوع . انا اعرف ذلك بنفسي لاني اعمل في فيلم شعري جديد مع السيد بن مور Ben Moore ، وهو شاعر ؛ ولقد وجدنا انه مضطر لان يلعب الدور الرئيسي في الفيلم لان احداً لم يكن مستعداً لتحمل مشقة ادائه . وانتم تعلمون بان من غير الممكن اقناع التجاريين بالقيام به . مايثير اهتمامي في هذه اللحظة هو فكرة السيد ميللر عن الفيلم . انا اخشى ، سيد ميللر ، ان تكون مقتنعاً بان الفيلم يجب ان يكون دائماً دراما . اذا كان دراما افلا يوجد فرق بين الدراما النثرية والدراما الشعرية ؟ من المؤكد ان ثمة فرقاً بين شكسبير وحتى إبسن الا تعتقد هذا ؟

ميللر :

لم اكن افكر بالدراما فقط . لقد صُنِعت ، كما تعلم ، افلام شعرية صامتة . واعتقد ان اغلبها ، في الحقيقة ، ليست دراما . لكني افضل الدراما لاني مهتم اساساً بالفعل . ويبدو لي انه ضرب من عدم الصفاء الجمالي ادخال الكلمات في فيلم من اي نوع . انا عموماً ضد فكرة الافلام الناطقة . انها تشهد ببساطة على فقر مخيلة كتاب السيناريو الذي يضطرهم الى الكلمات . لا اعتقد ان لهذه الافلام اية علاقة ، ولو من بعيد ، مع الافلام الحقيقية . لقد دخلت الكلمات لان السينما ظهرت بعد المسرح ، واول الناس الذين انتقلوا الى السينما كانوا رواد المسرح ، واغلب الافلام الاولى المصنوعة تجارياً كانت مسرحيات حُولت الى الافلام . ولكن ليس ثمة علاقة بين المسرح بذلك المعنى والافلام لسبب بسيط اعود اليه ؛ سبب تكنيكي فسيولوجي هو انك تنظر الى صورة اكبر بكثير في حجمها منك شخصياً ، وهو مايغير كل شيء . واضافة شيء الى تلك الصورة يعد امراً زائداً . انا



اتمنى فقط ان لايكون السبب في طموحك الى اضافة الكلمات الى الفيلم هو حبك الشديد للكلمات (وانت تحبها دون شك باعتبارك شاعراً) . لا اريد ان اتدخل . اعتقد ان عليك التعبير عما ترغب في التعبير عنه بالصور بدل الكلمات .

ماس :

حسناً ، لابد انك تميز ان ثمة فرقاً بين شكسبير ؛ ولنقل اي كاتب مسرحي معروف . هنالك فرق داخل اللغة الشعرية ، الا يوجد ؟

ميللر :

يوجد بالطبع . لكن هذا الفرق ليس على اية حال من نفس طبيعة الفرق بين الكلمات في الفيلم . ان طبيعة الدراما الاليزابيثية كانت اوسع من الحياة اذا ماوضعناها في مواجهة الدراما الحديثة التي تحاول ان تكون بنفس حجم الحياة تقريباً . والسينما انطلقت في هذا السبيل . انت تعلم ان من المستحيل تقريباً تصوير الواقع فوتوغرافياً وجعل الصورة الناتجة تبدو للناظر واقعاً . انا اعلم ان الناس حاولوا بالكاميرا تدمير ... هذا يقودنا الى حكاية طريفة . لقد عملت مع مخرج ذات مرة كان يريد ان يصنع فيلماً في نيويورك اراد له ان يبدو واقعياً . لقد التقط العديد من الصور الفوتوغرافية ، لكنها انتهت الى لقطات ساحرة ، بغض النظر عن مدى توغلها في الجانب الغربي من المدينة (ضحك) . وقد حاولوا توسيخ الفيلم ومعالجته بكل الوسائل المتوفرة لهم . وبقيت اكرر على مسامع المخرج بان ما نحتاجه هو تنظيم فكرة تكون كفيلة بجعل كل هذا يبدو شبيهاً بالجانب الغربي . فكرتي هي ان الدراما الاليزابيثية احتاجت الى جهد جمالي ارادي لرفع الحياة الى مدى اوسع مما هي عليه فوق خشبة المسرح . وانت ما ان توجه الكاميرا على اي شيء حتى يصبح شيئاً لا واقعياً .

ماس :

سيد تيلر ، انا لا اريد ان اجيب على هذا الراي . يجب ان تقول انت شيئاً . لابد انك بقيت تفكر طويلاً خلال حديثنا .

تيلر :

لقد كنا في مواجهة خيارين صعبين بطريقة ما ، رغم ثقتي باننا غطينا مساحة واسعة من الموضوع . اعتقد ان احد اكثر الاشياء اثارة للمتعة

هو شكل هذه الخيارات وشخصيتها ؛ اي ان الانسة ديرين ، وهي فنانة تحترف الفيلم الشعري ، بدات باستخدام مفردات معقدة وصعبة وتكنيكية في الواقع من اجل وصف نظريتها بشان ما تفعله . وهو امر حسن تماماً . لكنه صدم السيد توماس واعتبره امراً غير حسن ثم انطلق بعدها للحديث عن ردود فعله التلقائية جداً تجاه الافلام بصيغ ما اعتقد انه الجانب الشعري فيها : وقائع صغيرة متنوعة ، جوانب معينة ، نقاط عاطفية بحتة . بعدها استلم السيد ميللر زمام الحديث ليبدأ بالكلام على الاحلام والفيلم كاداة صافية . والواقع ان هذين السيدين ـ وهما كاتبان محترفان احدهما شاعر محترف ـ قد عبّرا عن نفس النظرة الى الحياة والموقف السينمائي منها الذي انطلقت منه الانسة ديرين وعدد من صانعي الافلام الاخرين ، انهما يعكسان بهذه الطريقة البدائية المرحلة الاولى من تطور الانسة ديرين وهي تحمل الدافع الاول الى صناعة الافلام الشعرية؛ اي خلق صورة ذات معنى باستخدام اداة الصور الفوتوغرافية المتحركة . والمشكلة الان ، خصوصاً هنا في هذه الليلة ، هي لماذا بدات الانسة ديرين باستخدام مفردات شائكة ، مفردات تكنيكية في التعبير عن نوع من التخصص الفكري المتعلق بالطريقة التي تنظر بها الى فنها . السرياليون مثلاً بداوا عملهم باقتباس اجزاء من الافلام التجارية وخلطها دون نظام لتاليف قصائد صغيرة . انها ببساطة مسالة ترتيب اللقطات والمونتاج ، كما اشار الى ذلك السيد ميللر بذكاء منذ هنيهة ؛ مسالة توحيد مجموعة من الصور الفوتوغرافية ، من اللقطات التلقائية ضمن شكل ، نظام يحصل المشاهد من خلاله على شيء ما . ويعني هذا ان يكون لديك شعور ازاء الواقع ؛ وهو مايعبر عنه الفن . لذلك فانا اعتقد ان المنطلقات الاساسية حاضرة ؛ وهي ان الفيلم الشعري يعني استخدام الفيلم كوسيلة واعية وشمولية لخلق الافكار من خلال الصور . اما بالنسبة للشعراء وبقية الفنانين المتعاونين مع صانعي الافلام فان طريقة ايزنشتين تمثل اسلوب التعاون الصارم لهم بالمعنى التكنيكي . وهي طريقة تتضمن ادباً لانه كتب مسبقاً سيناريوهات شديدة الاحكام لقطة لقطة وفعلاً فعلاً . وباعتباره فناناً كبيراً فقد بقي وهو ينتقل الى ميدان التنفيذ منفتحاً لتلقي المقترحات وكان مستشاروه التقنيون والفنانون الذين ابدعوا افلاماً طويلة تم توزيعها تجارياً اشدهم وعياً في تاريخ الافلام . لذلك يبدو لي ان ثمة شيئاً من الغرابة في ان يتخذ السيد ميللر ، دون سواه ، وهو الكاتب المسرحي وجهة نظر صافية تجاه الفيلم . اعني انها ميزة له ان كان يشعر بهذا . لكن الجزء الصعب ، في الاقل بالنسبة لي ، هو ان هذا نفس ما يشعر به صانعو الافلام الصغار ، شعراء الفيلم من امثال الانسة ديرين ؛ انها طريقتهم في فهم الحياة . لهذا انا لا اعلم اين وصلنا الان ! ان المشكلة هي ماهو الدور الذي يجب ان يقوم به الادب والشعر اللفظي في الفيلم ؟ انا لا ادري ما الذي يجعل السيد توماس والسيد ميللر يصران ، وانا بانتظار معرفة ان كانا سيواصلان الاصرار ، على ان الشعر باعتباره ادباً يجب ان لا يتعاون مع الشعر باعتباره فيلماً ، او انه لايستطيع ذلك .

ديرين :

اود اساساً القول بانني اشعر بالصعقة إلى حدٍما ازاء حقيقة ان اناساً تعاملوا مع الكلمات ببراعة كبيرة كالسيد توماس والسيد ميللر والسيد تيلر يجدون صعوبة في فهم فكرة بسيطة مثل «العمودي» و «الافقي» . (استحسان)

توماس :

(جانباً) ها نحن نصعد ونهبط مرة اخرى .

ديرين :

ان هذه تبدو بالنسبة لي اشد الحركات ابتدائية في العالم وهي في الواقع اساسية تماماً .

ديرين :

لقد اذهلني ذلك فعلاً الى الحد الذي جعلني عاجزة عن تطوير الفكرة اية خطوة اخرى ... انا لا اجد اية صعوبة في فكرة ان ما اسميه تطوراً «افقياً» هو نفسه ، الى هذا الحد او ذاك ، التطور القصصي ؛ اي الانتقال الذي يحدث في الدراما من فعل الى فعل ، وان التطور «العمودي» هو شبيه بما يحدث في الشعر وهو جزء من الغوص في اللحظة او بناء يعتمد على نحواها ، بحيث ان المرء يجب ان يتمكن ، على سبيل المثال ، من ان يستنتج في قصة حياة البطل قبلها وبعدها . بكلمات اخرى ان اللحظة المنتخبة يجب ان تكون ذات مغزى مهم يسمح للمرء بالاستدلال على كل التاريخ من خلالها . لذلك يستطيع المرء في القصيدة ، بهذا الشكل او ذاك ، تخصيص الوقائع التي يمكن ان تحتويها انطلاقاً من عاطفة معينة بينما يعمم المرء العاطفة اعتماداً على لحظة خاصة في الدراما . وذلك يعني ان الافعال في الدراما قد لاتكون معروفة على الصعيد الشخصي لكن المرء يعمم العاطفة التي تنشا عنها ، وعندما يصبح ممكناً التطابق معها باعتبارها عاطفة معممة . انا مازلت لا اعرف ما هو الصعب الى هذا الحد في هذين الفارقين واعتقد بانني اود ان اسمع بنفسي شيئاً من جمهور المستمعين .

ميللر :

اسمحي لي بالقول فقط بانني لم اقصد ان اجعلهما صعبين الى هذا الحد ؛ انهما ليسا كذلك . لكنهما فقط غير منفصلين . ليس ثمة فصل في عقلي بين قصة عمودية وبين سبر اغوار معناها بعمق . (استحسان) .

ماس :

هذا اكيد سيد ميللر ، فانت ترى دون شك الفرق بين تقديم شيء من خلال الكلمات او الحوار ، كما تفعل انت وانا والسيد توماس ، تقديم شيء عبر الصورة المرئية . لقد قال ازرا باوند في تعريف الصورة انها مركّب عاطفي وفكري تم التقاطه في لحظة محددة من الزمن . انها طريقة مباشرة جداً وسريعة جداً في التعبير عن الاشياء ، طريقة غنائية في التعبير عن الاشياء ، اما الطريقة التي يعتمدها الكاتب المسرحي في التعبير فهي تتم من خلال وضع الشخصيات التي تتبادل الحديث في حالة صراع . ونحن نعلم بان كل انواع الحالات التي نتعرض لها ، سواء كانت شعرية او غير ذلك ، لابد ان تتضمن صراعاً درامياً . انا اوافق على ذلك ، لكنه مختلف تماماً عندما يتعلق الامر بتطوير الفعل القصصي عبر تقديمه بشكل تصويري وسريع ، وهو امر متاح في الفيلم . تستطيع ان تحققه بالكلمة ،

وتستطيع ان تحققه بالصورة المرئية ومن خلال ثنائية تتالف من الاثنين معاً وهو امر شديد التعقيد . ورغم ذكر فيلم جان كوكتو «دم شاعر» فان احداً لم يتحدث بتوسع شديد هذه الليلة عن هذا الفيلم . كل من يرى هذا الفيلم سيشهد حالة الالتحام المكتمل بين الاثنين .انه ممكن التحقيق . ورغم ان جان كوكتو هو ابو الفيلم الشعري فانه بدون اسلاف كثر . مع ذلك ماأعرفه ان ثمة تكنيكاً يمكن تحقيقه وهو مختلف بالاساس عن تكنيك تقديم الاشياء تقديماً صورياً او قصصياً ، او تقديمها من خلال التقرير او الفعل الدرامي . هنالك فرق عظيم هنا .

ميللر :

(يجيب على سؤال من الجمهور) ، الى الجحيم بذلك التقسيم «العمودي» و «الافقي» . انه لايعني اي شيء (استحسان) انا افهم المقصود به تماماً لكن المسالة هي اذا كان لفعل ما اية قيمة عاطفية فانه يتواصل ليغوص اعمق في معناه بينما هو يستمر في التطور والكشف . ان الغاية الكلية لاي كاتب مسرحي جيد هي بناء هذا الفعل بشكل يجعله يحقق في النهاية الغوص في اعظم اعماق المعنى . واعود لأؤكد ان المشكلة هنا هي ببساطة مشكلة الصورة ، والتي هي في حالة الحديث عن «العمودي» و «الافقي» متعلقة في الواقع بالجانب الميكانيكي . وانا واثق ان السيدة لم تقصد طرح الموضوع بهذا الشكل مما جعل رد الفعل تجاهها يبدو لامعقولاً . لكنه ليس لا معقولاً ، المسالة فقط تنصب في ان الاثنين غير منفصلين عن بعضهما باي شكل . ونحن نعلم جميعاً ان مسرحية نثرية تماماً يمكنها احياناً بلوغ نقطة تخلق فيها حساً شعرياً عالياً والان ، لديكم كل ما يتعلق بمشكلة التركيب الخاص بنظم الشعر وما الى ذلك مما يمثل مشكلة مختلفة . لكن تركيب الشعر لن يتم ابداً بمعزل عن ذلك السبر ، ذلك الغوص عميقاً . انت لاتستطيع ان تنبت التركيب الشعري في مادة خالية من المحتوى . فكرتي الوحيدة انه يجب ان يتعلق بمادة موحدة . لايمكن ان يستخدم التكنيك ببساطة لان احدهم يرغب في استخدامه (استحسان) وهي كلها مسالة درجة . مع هذا يمكنك القول ان افضل مثال على العلاقة بين الكلمات والفعل هو ان ترى كل هؤلاء الناس يتركون المكان بينما انت منهمك في الكلام . (ضحك واستحسان) .

ماس :

لقد امضينا اغلب وقتنا في الحديث عما اسمته الانسة ديرين «العمودي» و «الافقي» ، لكني اعتقد انها كانت تتكلم بشكل ما عن القصصي والغنائي . هل هذا صحيح ؟

ديرين :

نعم . ان السيد الذي اثار الاعتراض هنا اثاره بصيغة سؤال يتعلق بحقيقة انه يعتبر الشعر والفيلم وسيلتين مختلفتين للقيام بالشيء نفسه . وهو مادفعني الى الخوض في الطبيعة الكلية لما اسميه بالتركيب الشعري ، لاني اعتقد بان هذا التركيب يمكن ان يكون حاضراً في اي شكل من الاشكال . على سبيل المثال يمكنك ان تجد في الرقص باليه قصصية او باليه غنائية في الاساس او يمكن ان تجد فيه رقصة ثنائية Pas de deux تعتبر استكشافاً للحظة حدثت . حين تنتهي الرقصة الثنائية تعود الى سياق الحبكة الاصلية . وهكذا انا لا افكر بالتركيب الشعري على اساس ان الشعر يمثل ببساطة شكلاً لفظياً ؛ انا افكر به باعتباره طريقة ممكنة للعمل مع عدة ادوات من اجل التركيب ، واعتقد بان من الممكن ايضاً صناعة التركيب الدرامي مع اية واحدة منها ، ومن الممكن ربطهما . حين يقول السيد ميللر بانه لايعتقد بوجود اختلاف بينهما فان تلك طريقة اخرى للقول بانهما قابلان للربط وهو المعنى الذي يناقض به اصراره الصافي في الواقع على وجوب عدم الربط بينهما . بالنسبة لي اعتبر ان هذا تناقض ،انا اعتقد ان الربط بينهما ممكن . وانا الان اتحدث عن الربط رغم ان افلامي الخاصة لاتحتوي مثل هذا الربط . انا اتحدث عن افلام اخرى وعن الطريقة التي بها الشعر ؛ التطور المفاجيء لصورة شعرية تظهر في سياق حادثة تخص تقديم حلم في الفيلم ، هذه الحادثة تبقى بخلاف ذلك قصصية في تركيبها بينما يتوقف القص تماماً حين يستغرق البطل في حلم يضيء تلك اللحظة الخاصة من القصة ، بعدها نعود الى القص بان ياتي شخص ليوقظ البطل او شيء من هذا القبيل يوقظه ويجعلنا نواصل متابعة التطور القصصي . انه من نوع الكابوس الذي قُدّم في «موت بائع متجول» والذي يمثل لحظة توقف عندها الفعل عملياً تقريباً فكانت تلك الاضاءة الشعرية للحظة .

ميللر :

هذه نقطة جيدة لاني اعرف شيئاً عن ذلك . انتم ترون ان تلك وجه الدقة هي نقطة الخلاف ؛ ان الفعل لم يتوقف . بل هو مايتوقف ابداً . مايجري هو خلط هذا مع **الاسترجاع** Flashback ، لكنه لم يكن استرجاعاً على الاطلاق . ان تصميم تلك المسرحية يتكون من قصص متزامنة ويمكن ان ننظر في الفيلم مباشرة لانه يقدم لنا مثالاً جيداً . انا متمسك بالفعل الدرامي ولا احتمل «**الدراما القصصية**» ؛ انها بالنسبة لي امر لايطاق ، يضجرني حد الدموع . ومن الواضح ان ثمة فرقاً بين القصصي والدرامي . ان ما يدفعك للحديث ، كما اعتقد ، عن الاستقصاء «العمودي» ، لنسمه ، موجود في اجزاء المسرحية التي يعود بها الرجل الى الوراء في الزمن . ان اللحظة الحاضرة تتلاشى دون شك ، بمعنى انه يعود الى الوراء في الزمن ، لكن كل كلمة في هذه الذكريات تساهم في تغيير الحالة التي ستنشا ما ان تنتهي هذه الاشياء . انها ليست بكلمات اخرى ، نزهات من اجل الوصول الى مناطق خارج تركيب المسرحية لتوصل بعض المعلومات . انها مندمجة ومشدودة باحكام تام الى الفعل . بل انها فعل . ان المحاججة الوحيدة التي طرحتها هنا وما يجعلني احمل احساساً بان الشعر ربما غير منتم الى السينما هو انك اذا رايت على الشاشة صورة ... صورة كلمة سيئة لانها توحي بالسكون فعل ، وهذا الفعل قد يكون واقعياً او فنظازياً ، ثم يتوج ذلك وجود راوية غير مرئي يتحدث الينا ؛ ان ما اخشاه هو ان تكون الكلمة المنطوقة ضرباً من القص او الشعر الغنائي غير الدرامي . وهو ما سيؤدي الى ايقاف الحركة في الصورة المتحركة . وانا ضد ذلك . انا اعتقد انه نوع من التطفل على الاداة . هذا كل ما ارمي اليه ، انا اتكلم من اجل فن عضوي ولاشيء اكثر .

عن :

(Film Culture) P. Adams Sitney ,1970.

السينما الادبية

روي ارمز

◆ ترجمة : عبدالواحد محمد

يتمثل الاستقطاب الاساس في السينما البريطانية في الانفصام بين التقليد الوثائقي والطرق الادبي الراسخ في تكييف الروايات والمسرحيات . لقد حفلي التقليد الوثائقي باحترام كبير في غضون الحرب واسهم كثيراً في تطويرات سنوات ما بعد الحرب مباشرة . لكن بعد عام ١٩٤٥ بحث عدد متزايد من صانعي الافلام عن مصادر الهام خارج الواقع الاجتماعي المعاصر وتحول الانتاج السينمائي البريطاني الرئيس الى النماذج والمناهج التقليدية في الثلاثينات . ونتيجة لذلك يجوز ان توصف السنوات العشر الاولى ونيف ما بعد الحرب بانها عقد التكييف . فهنالك اعمال مكيفة لشكسبير مثلها لورنس اوليفييه ولدكنز مثلها ديفيد لين والبيرتو كافالكانتي ونوئيل لانغلي (اوراق بيكويك ١٩٥٢) . كما قدم انتوني اسكويث والمخرجان المنتجان الكسندر كوردا وغابرييل باسكال على الشاشة مسرحيات جورج برناردشو واوسكار وايلد . وسلب السينميون روايات غراهم غرين وهم جون بولتنغ (صخرة برايتن ١٩٤٧) وبرنارد نولز (الرجل في الداخل ١٩٤٧) وجورج مور اوفاريل (جوهر المسالة ١٩٥٣) وكين اناكن (عبر الجسر ١٩٥٧) . كما كانت هناك تكييفات لعدد من المسرحيات الشهيرة الناجحة قام بها كل من نوئيل كاورد ـ كمسرحية (القلب المندهش ١٩٥٠) لمؤلفيها تيرنس فشر وانتوني داربنوره ومسرحية (قابلني الليلة ١٩٥٣) لمؤلفها انتوني بيلزير ـ وتيرينس راتغن ـ كمسرحية (الرجل الذي احب ذوات الشعر الاحمر ١٩٥٥) لمؤلفها هارولد فرينتش ومسرحية (البحر الازرق العميق ١٩٥٥) لمؤلفها أناتول لتفاك .

وفي هذا الوضع اصبح الكاتب شخصية ذات اهمية رئيسة . فكتب كل من غرين وكاورد وراتغن مادة اصيلة للسينما ، لكن عموماً بقيت مكانة الكاتب وفرصه غير مرضية اساساً .

وتبرز اخفاقات الكاتب بوضوح اذا ما تاملنا مهنة (ايرك آمبلر المولود ١٩٠٩) ، وهو واحد من اشهر روائيي الجاسوسية البريطانيين منذ اواخر الثلاثينيات ومابعدها . وفي غضون بواكير الاربعينيات ، في الوقت الذي حول فيه عدد كبير من رواياته الى السينما في هوليوود ، كان آمبلر يتعلم فن الكتابة للشاشة اثناء خدمته الحربية مع (وحدة الافلام العسكرية) ، مشتغلاً مع (ثور اولد دكنسن) اولاً ومع (كارول ريد) ثانياً . ويمتد ارتباط آمبلر بالانتاج السينمائي الى فترة تزيد عن اثني عشر عاماً ، اي من عام ١٩٤٧ والى عام ١٩٥٩ . وفي اثناء تلك الفترة ، وبالرغم من انجازه فيلماً واحداً مع كل من (ديفيد لين) و (جون بولتنغ) و (رونالد نيم) ، الا انه كان اساساً مشتركاً مع المحترفين الراسخين في السينما البريطانية لما بعد الحرب وهم : روي بيكر في (رجل تشرين الاول ١٩٥٧) وتشارلز فريند في (البحر القاسي ١٩٥٣) و (مقود الحياة ١٩٥٤) ومايكل اندرسن في (حادثة يانغتسي ١٩٥٧) و (حطام ميري دير ١٩٥٩) . وفي مقالة عن (الروائي وصانعو الافلام) كان آمبلر صريحاً حول اسباب ارتباطه بالافلام اذ يقول : «ذهب معظم كتاب وسائل الاتصال الجماهيري للعمل في الصناعة السينمائية على امل جمع قدر كبير من المال في فترة زمنية قصيرة» . فالضغوط الاقتصادية والرقابية على الانتاج السينمائي تجعل العمل مختلفاً جداً عن العمل في نشر الكتب ، والاكثر اهمية ، ان متطلبات الرواية وسيناريو الفيلم مختلفة جداً : «كتابة السيناريو لها علاقة ضئيلة جداً بالكتابة التي يفهمها الروائي من هذه العبارة . فالمواصفات الاعتيادية هي مجرد الحس بالبناء القصصي ـ وبهذا الخصوص تكون الرواية اقرب من المسرحية الى السينما ـ وكذلك القدرة على خلق شخصيات تتنفس» .

تطرح مقالة آمبلر تعريفاً كلاسياً لموقع الكاتب في الانتاج السينمائي المالوف في الاربعينيات والخمسينيات . وبادىء ذي بدء تكون علاقة الكاتب بعمله مختلفة كلياً عندما يستخدم في السينما . فالروائي (حاكم مطلق له سلطات شبه الاهية في السيطرة على مخلوقاته» ، وان قدرته الكلية هذه لضرورية جداً لقابليته في العمل كاتباً . غير ان علاقة كاتب السيناريو بجمهوره النهائي تتوسطها حلقة كاملة من الاشخاص ـ ومعظمهم اخصائيون في مجالاتهم الخاصة ـ من الذين ليس له عليهم سيطرة . ومن المؤكد في الفترة التي كان مرتبطاً بها جداً بالصناعة السينمائية ، كانت تلك الصناعة بناء على ماتقوله آمبلر : «نوعاً من المغامرة الوظيفية بالنسبة للكتاب» . ومع ان آمبلر بدا بكتابة مادة اصيلة للشاشة ، الا ان اعماله بعد عام ١٩٥٢ كانت اعمالاً مكيفة ماخوذه عن مصادر موجودة سابقاً ، وفي معظم الاحوال من روايات لكتاب آخرين .

ان البناء الاقتصادي للصناعة لايسمح له بالسيطرة على عمله مالم يتبن دور المنتج والمخرج ، لكن حسب مايشير : «ينتهي الامر بمعظم الكتاب المخرجين الى استخدام كتاب آخرين ليعملوا معهم في السيناريو» .

واذا كان إمبلر في مقالته في النهاية بخصوص الجهد المطلوب لحل تلك المشكلات ، فانه بلا ريب مهتم بمشكلة صعبة وهي : «ان الكاتب الذي لايكون سيداً خلاقاً بذاته لم يعد يستحق الاستخدام ، لانه صار مستاجراً . ولاجل ان يكون سيداً بذاته بهذا العمل المعنى يجب ان لايكون مصاباً بداء العظمة ورافضاً للعقل وغير قادر على التوفيقية . حقاً ان مشكلة الكاتب في هذه الصناعة هي مشكلة المخرج والممثل والمنتج وكل شخص آخر مهتم اهتماماً

خلافاً بالانتاج . انها مشكلة التعاون من دون فقدان احترام الذات» . وتكون وظائف صانعي الافلام الذين نهتم بهم هنا على اشد ما تكون من الاثارة في تلك اللحظات الدقيقة التي يكون فيها المخرج والكاتب قادرين، بالضبط على تحقيق هذا النوع من التعاون امثال : انتوني اسكويث في اعماله الاولى مع الكاتب المسرحي تيرينس راتيغن ، وكارول ريد مع الروائي غراهام غرين ، وديفيد لين مع الدراميين اللذين اسهمت كتاباتهما السينمائية كثيراً في افلامه الاولى والحديثة ، وهما نوئيل كاورد في الاربعينيات وروبرت بولت في الستينيات .

كانت لاسكويث وريد ولين مهاداً (خلفيات) مختلفة في صناعة السينما وتلاقت وظائفهم في الاربعينات ، مثل معظم معاصريهم ، عندما واجهوا مشكلات الحرب . لقد اكتسب ديفيد لين (المولود في ١٩٠٨) ، الذي بدا عمله في سن التاسعة عشرة حاملاً الشاي للمخرجين في استوديوهات غينزبورت ، شهرة بارزة كمحرر في الثلاثينيات وبواكير الاربعينيات ، لاسيما بكتابته عن ا فلام اسكويث وبلول . وحفزت مهارته التقنية نوئيل كاورد بان يعرض عليه اخراجاً مشتركاً لفيلمه السينمائي الاول ، وهو دراما بحرية عنوانها (في هذه نخدم ١٩٤٢) . وعمل كارول ريد (١٩٠٦ ـ ١٩٧٦) ، الذي كان في وقت من الاوقات مساعداً لبازل دين في (ايلنغ) ، اكثر من اثني عشر فيلماً ـ كوميديات ودراميات تاريخية ومسليات وميلودراميات ـ قبل ان يقدم اجلاله للقوات المسلحة في فيلم (الطريق الى امام ١٩٤٤) . استرد انتوني اسكويث المولود في ١٩٠٢ الذي هو اكبر الثلاثة في عامل ١٩٣٨ ـ ١٩٣٩ الشهرة التي كان قد اكتسبها لاول مرة بافلامه الصامتة قبل اكثر من عقد من الزمن . وفي غضون بواكير الاربعينيات عمل بالتناوب في الافلام الوثائقية والاعلامية التي اسهمت مباشرة في المجهود الحربي وفي الاعمال الهروبية من الواقع مثل الميلودراما التاريخية (فاني على ضوء الغاز ١٩٤٤) . وكان فيلمه الرئيس في تلك الحقبة اجلالاً للقوة الجوية الملكية ، وهو ماخوذ عن قصة اصلية لتيرينس رايتغن بعنوان (الطريق الى النجوم ١٩٥٤) .

وتعطي افلام الحرب الثلاثة تبصراً مثيراً في تطور الحرب وكذلك توضيحاً لخصائص مخرجيها المعنيين . كان فيلم (في هذه نخدم ١٩٤٢) وهو قصة الباخرة تورين ، باخرة صاحبة الجلالة ، في رحلتها الاولى ذات المصير السيء ، انطلاقة جديدة لنوئيل كاورد بعد كوميدياته الساخرة الذكية في (ويست اند) في الثلاثينيات ، لكنه مسّ الحالة النفسية العامة بالضبط وكان ناجحاً جداً . كانت بداية الفيلم وثائقية الاسلوب ، غير ان الفيلم استقر على نموذج درامي اكثر الفة ، ببناء (لين) المحترس للحركات المتعاقبة وبفكرة (كاورد) الكيّسة عن الحيوات السابقة لابطاله المركزيين الثلاثة وهم القبطان (كاورد نفسه) و الضابط (بيرنارد مايلز) والجندي البحري (جون ملز) ، وقد قدموا بطريقة الارتجاع . ان فيلم (في هذه نخدم) يسرد بتلسلسل زمني الهزيمة لكنه ينتهي بحثٍ من (كاورد) الى العودة للقتال بعد هذه الصدمة الاولى . اما فيلم (الطريق الى امام ١٩٤٤) الذي صنعه (كاورل ريد) بعد ذلك بعامين والمبني على سيناريو كتبه آمبلر وبيتر اوستنوف ، فينقل حالة نفسية جديدة للتفاؤل . وهكذا اختفت السذاجة السياسية التي ميزت اعمال (ريد) المبكرة التي هي من المرح الصاخب (الهتشيكوكي) كما في فيلم (قطار الليل الى ميونخ ١٩٤٠) .

وبدلاً عن ذلك نجد واقعية جادة في قصة هذه المجموعة من الاشخاص المختفين والمتوحدين في وحدة قتالية والذين في النهاية يدخلون المعركة لاول مرة . وفي اعمال (لين) و (كاورد) يستعاض عن الوعي الطبقي بنظرة اكثر استقلالاً الى الجنود الاعتياديين . وفي الوقت الذي أنجز فيه الطريق الى النجوم ١٩٤٥) لـ (اسكويث وراتيغن) ، كانت الحرب قد انتهت فعلاً وكانت الحالة النفسية تتوق الى الماضي . يبدا الفيلم بلقطات لالة التصوير وهي اثار قاعدة جوية مهجورة الآن ، وتسرد القصة الكاملة للبطولة الحربية والانهماك العاطفي باسلوب الارتجاع . ويعالج (اسكويث) مجموعته المقاتلة بتفصيل محترس ، وتقع الوفيات الآن بعيداً عن انظار الجمهور .

كانت سنوات مابعد الحرب مباشرة سنوات صعبة بالنسبة لـ (انتوني اسكويث) اذ عانى من صراع طويل امده ستة اعوام ضد تناول المشروب ، لكنه صراع ناجح . وقد تميزت هذه الفترة بثلاثة اعمال مكيفة لمسرحيات (تيرينس راتيغن) ودراما ثانوية الاهمية نوعاً ما هي (المراة التي نحن بصددها ١٩٥٠) . وكان فيلم (بينما الشمس تشرق ١٩٤٧) نسخة دقيقة جداً للملهاة راتيغن الخيالية عن شراك الحب في زمن الحرب ، وكان اسكويث قد اخرجها على المسرح قبل ذلك باربع سنوات . اما (ولدونسلو ١٩٤٨) من تمثيل (روبرت دونات) و (ماغريت ليتون) ، فعلى النقيض منها ، انه دراما قاعة المحكمة المتينة البناء بمشاهد ادواردية مستندة الى حادثة واقعية وقد صاغها راتيغن على غرار المسرحية الجيدة السبك السائدة في تلك الفترة . وكان كلا هذين الفيلمين ناجحين ، لكن يبقى الفيلم الثالث من افلام راتيغن ما بعد الحرب وهو (ترجمة براونغ) ١٩٥١) واحداً من انجازات اسكويث الكبيرة ، وهو حكاية مثيرة عن معلم شاعر بالمرارة (تمثيل مايكل ردغريف) وهو يواجه ببسالة اخفاق حياته ولكنه يستشار فجاة ومن غير توقع بهدية توديع قدمها له احد تلاميذه وهي عبارة عن ترجمة (براوننغ) لكتاب (آغاممنون) لمؤلفه اسخيلوس .

ان افلام اسكويث السينمية ذات صفة مسرحية كثيفة وهي على غرار تقليد الافلام السينمية البريطانية للعشرينيات والثلاثينيات . انها تسمح للممثلين الكبار ان يؤدوا تمثيلاً مثيراً كما ان القيام بالتكييف ينجز بكفاءه ، دون محاولة لانتاج لحظات فيلمية زائفة عند افتتاح المسرحية . ويحافظ اسكويث ، باخراجه الماهر غير المتدخل ، على موجزية وقوة الدراما الاصلية ، لاغياً نفسه من اجل ان يبرز مواهب راتيغن وممثليه . ولاريب ان اوج هذا الاسلوب قد تمثل في فيلمه الملون الرائع الماخوذ عن الملهاة الكلاسية (اهمية الجدية ١٩٥٢) لاوسكار وايلد . وتعيد مشاهد (كارمن ديلون) بالضبط خلق غرف الجلوس في تسعينيات القرن التاسع عشر التي يجري فيها التمثيل ويمثل مجموعة من الممثلين على راسهم (اديث ايفانز) و (مارغريت رثرفورد) التكييف الخاص لـ (اسكويث) تمثيلاً رائعاً ، ويلعب دور العاشقين كل من (مايكل ردغريف) و (جون غرينوود) و (مايكل دينسن) و (دوروثي تتن) .

لقد اوصل فيلم (اهمية الجدية) الاسلوب الذي اكتشفه (اسكويث) في (بجماليون ١٩٣٨) الى اعلى نقطة ، وليس بالمقدور ان يقال بان اي شيء انتجه فيما بعد يكون نظيراً له . وكان (الاختبار الاخير ١٩٥٢) اقل شاناً وهو معتمد على مسرحية تلفزيونية لراتيغن الذي كان قد فضّ الشراكة مؤقتاً مع اسكويث لغرض ان يكتب سيناريو (حاجز الصوت) لـ (ديفيد لين) . وكان فيلم (الشبكة ١٩٥٢) ، وهو جواب اسكويث على فيلم لين ، دراسة مرتبكة شيئاً ما عن جماعة مرتبطة ببحث خاص بصناعة الطائرات . وفي دراما الحرب الباردة (العشاق الشباب ١٩٥٤) اجرى مشهداً في (توفنت غاردن) هيأ الفرصة لاسكويث ان يطلق العنان لرغبته بالباليه مرة اخرى ، كما ان تذوقه للموسيقى واضح ايضاً في فيلمه القصير عن (غلندبورن) المسمى (في هكذا ليلة ١٩٥٥) . ان الهاماً مسرحياً يكمن وراء معظم اعماله في اواخر الخمسينيات قد جاء بالقليل مما هو جديد . وكان فيلما (الكلب القضي القضاة

كارنفتون ١٩٥٦) و (تشهير ١٩٥٩) من نوع دراما قاعة المحاكمة ذات شخصيات من الطبقة العليا . وفي هذا الوقت اكمل اسكويث ايضاً تكييفين آخرين ناجحين جداً لمسرحيتين صغيرتين لجورج برناردشو وهما : (حيرة طبيب ١٩٥٨) من تمثيل ليزلي كارون ودريك بوغارد ، و (المليونيرة ١٩٦٠) من تمثيل صوفيا لورين بدور الوريثة وبيتر سلرز بدور الطبيب الهندي الذي تقع في غرامه . كان فيلم اسكويث الوحيد في هذه الفترة غير المعتمد على مصدر مسرحي هو (اوامر بالقتل ١٩٥٨) ، وهي قصة مريرة حقاً عن عميل سري يقتل بريئاً . وهي ماخوذة عن سيناريو كتبه (بول ديهن) .

وتشهد الستينيات هبوطاً متزايداً وملحوظاً في اعمال اسكويث . فقد انتج فيلم (حيّان وميت ١٩٦١) انتاجاً مشتركاً في السويد ، لكن لم يُعطَ اجازة سينمية في هذا القطر بالرغم من وجود نجوم مشهورين فيه امثال (فرجينيا ماكينا) و (بل ترافرز) . وكان (بنادق الظلام ١٩٦٢) قصة مشذبة لكنها سطحية عن زوجين انكليزيين قبض عليهما في اضطرابات وصراعات ثورة امريكا الجنوبية . كان موضوعه الرئيس ـ هو الانبعاث الاخلاقي لرجل انكليزي بارد ـ هو الموضوع الذي اعطى اسكويث شيئاً من نجاحاته الجيدة ، لكن الممثل ديفيد نيفن اوحى باندماج قليل فيه . اما بالنسبة لفيلمه (اشخاص عظماء الشان ١٩٦٣) و (رولز رويس الصفراء ١٩٦٤) . فقد اعاد اسكويث الصلة بالمنتج (اناتول دي غرنولد) وبكاتب السيناريو المفضل لديه (تيرنس ريتغن) الذي اعد سيناريوهين اصيلين للفيلمين . وكان يمتلك كلا الفيلمين مجموعة من النجوم الدولية التي تلعب ادواراً بارزة كما يمتلكان بعض الصور الملونة الانيقة من تصوير (جاك هلديارد) . غير ان كتابة واخراج الفيلمين افتقدا الحماسة والقوة ، ولم يكن اي واحد منهما سوى قطعة متكلفة وغير مقنعة من الحيلة الدرامية وفيها شخوص لم يعننا ان نابه بها قطعاً .

كانت تلك هي افلام اسكويث الاخيرة ، لأن اياً من المشاريع التي ارتبط بها في غضون السنوات الثلاث الاخيرة من حياته لم تثمر شيئاً . ويُظهر عمله في مجال صناعة الافلام على مدى اربعين عاماً تقريباً بانه رجل ذو ثقافة وسحر كما انه تقني ماهر وواع جداً بدقائق الحوار وحاذق في التعامل مع الممثلين ، فضلاً عن كونه على معرفة جيدة بذكاء (وايلد) او (شو) وبالدراما الجادة لرايتغن في الاربعينيات . في العشرينيات تميزت اعمال اسكويث بالتناول الابداعي جداً للصورة ، لكن ما ان تواصل عمله حتى بدا انه قد صار اقل فاقل ثقة بقدراته الابداعية . وفي سنوات ما بعد الحرب الثانية مباشرة الغى حضوره وراء تكييف اعمال موجودة مسبقاً ، لكن بقي توازن بينه وبين رايتغن ، وكانت الافلام الناجمة عن تعاونهما مليئة بالحيوية ومؤثرة . لكن منذ اواسط الخمسينيات فصاعداً افتقد اسكويث حسه النقدي البارع وتضاءلت صناعته السينمية اكثر فاكثر حتى باتت مجرد قالب ، ومثال ذلك انتاجه مالايقل عن ثلاث دراميات من نوع قاعة المحاكمة في عقد من الزمن . وعليه اقتفى عمله فقط النموذج التجاري ، وذلك عندما ابتعد عن جذوره الوطنية ودخل عالم الانتاج الدولي المشترك .

اعقب (كارول ريد) فيلم (الطريق الى امام) بفيلم (المجد الحقيقي ١٩٤٥) وهو فيلم وثائقي بحت انجزه بالتعاون مع الامريكي (غارسن كانن) ، وفيه جمع رائع لمادة اخبارية سينمية عن غزو اوربا . وكان اول فيلم روائي له مابعد الحرب هو (رجل غريب الى النهاية ١٩٤٧) وهو تماماً على غرار الاسلوب الفرنسي في الثلاثينيات وهو يحكي قصة فترة زمنية امدها ثمان ساعات برمزية مسيحية متحفظة . وقد اعطى هذا الفيلم (جيمز ميسون) في دور جوني واحداً من اروع ادواره ، كما انه اعاد ترسيخ شهرة (ريد) بقوة باعتباره صانع افلام روائية . ان (رجل غريب الى النهاية) فيلم يلصق بالذاكرة ويصبح جزءاً من الاسطورية السينمية الانكليزية . وحتى اواخر عام ١٩٧١ تذكرنا الشخصيات في مسرحية (هارولد بنتر) الرائعة المسماة (الازمنة القديمة) بهذا الفيلم .

لقد رسخت استقطابات (رجل غريب الى النهاية) النماذج الموضوعية المتكررة التي تميز اعمال ريد لغاية اواسط الخمسينيات . وبالعمل في شركة افلام لندن لـ (الكسندرا كوردا) على خمسة افلام متعاقبة . استكشف المخرج التناقضات الظاهرية للبراءة والتجربة في مشاهد متنوعة وواسعة . فقد بني الفيلمان الاولان على نصوص كتبها غراهام غرين وهي تحتوي على النقطة الاوج في الفعالية السينمية بالنسبة للمخرج والكاتب معاً . كان لغرين ارتباط طويل بالسينما . فقد كان ناقداً للافلام في مجلة (ذا سبكتير) منذ ١٩٣٥ لغاية ١٩٤٠ وقد كُيِّف عدد من رواياته للشاشة من قبل منتجين بريطانيين وهوليووديين في الاربعينيات والخمسينيات . لقد بدا عمله ككاتب نصوص سينمية على نحو غير مرض شيئاً ما في ١٩٣٧ ، لكنه بالتالي اندمج اندماجاً اعمق في كتابة ثلاثة نصوص في عامي ١٩٤٨ ـ ١٩٤٩ . فاخرج (كارول ريد) اثنتين منهما كما اخرج (جون بولتنغ) واحدة اخرى وهي (صخرة برايتن) . فيما بعد ، في اواسط الخمسينيات ، جرب نفسه ككاتب ومنتج في فيلمين هما : (يد الغريب ١٩٥٤) لماريو سولداتي و (الخاسر ياخذ كل شيء ١٩٥٦) لكين اناكن ، غير انه وجد ان ممارسة هذه المسؤوليات ذات عاقبة سيئة . في الاخير كانت الحصيلة تحرراً تاماً من الوهم ، وبخلاف (ايرك امبلر) شعر بانه غير قادر شخصياً ان يجعل من السينما اداة جادة له كاتباً . وفي السنوات العشرين الماضية ارتبط بثلاثة افلام فقط فكتب تكيفاً غير ناجح تماما لمسرحية (القديسة جان ١٩٥٧) لـ (شو) من اخراج (اوتو برمنغر) ونصوصاً سينمية لروايته (رجلنا في هافانا ١٩٥٩) من اخراج (كارول ريد) و (الهزليون ١٩٦٨) من اخراج (بيتر غلينفل) . وربما ياتي جزء من عدم قناعته بالسينما من حقيقة كونه غير قادر ان يكتب للسينما مباشرة . وحتى (الرجل الثالث) كان يجب ان تصاغ في هيئة رواية ثم تُكيف من قبل مؤلفها نفسه . ومن العدل ان نقول اذا ما تبنى المرء التصنيف الذي اسسه غرين نفسه لقصصه النثرية ـ مابين «الروايات» و «المسليات» ـ فان جميع اعماله السينمية وبضمنها تلك الاعمال مع كارول ريد ، تقع في صنف المسليات .

ان نص غراهام غرين لـ (المعبود الساقط) الذي كتبه لـ (كارول ريد) في ١٩٤٨ هو قلب كامل لقصته (غرفة السرداب ١٩٣٥) التي بُني عليها الفيلم . فالموضوع في القصة هو ان ولداً صغيراً لم يعد يهمه ان يفشي ببلادة سر صديقه الحميم الى الشرطة ، بينما في الفيلم اعتقد الولد الصغير بان صديقه مجرم وكاد ان يُقبض عليه بسبب ادلائه بالاكاذيب دفاعاً عنه . ولم يمنع هذا الاضعاف في القصة (ريد) من صنع فيلم قوي يستخدم الرمزية الصورية العاقلة في الايحاء الى ان طبيعة السفارة الكبيرة الخالية الشبيهة بالسجن حيث قد ترك الشاب فليبي (تمثيل بوبي هنري) في رعاية الخادم بينز (تمثيل رالف ريجاردسن) . ومع ان الولد كان يحبه كثيراً ، فقد سقط (بينز) في الشراك : بين زواجه من زوجة تكرهه (تمثيل سونيا دريدل) وفتاة شابة (ميشيل مورغان) تمنحه امكانية

الهروب معها لكنه اضعف من ان يهتبل الفرصة . وبطريقة جميلة يعالج (ريد) سوء فهم الولد للتورطات العاطفية الراشدة ، ومثل (ديفيد لين) كان رائعاً في اظهار اخفاقات العلاقات العاطفية الجارية في المقاهي الانكليزية . وتظل نبرة الفيلم خفيفة ومازحة ، بالرغم من مقطعين منه يحتاجان الى اداء بارع وهما : لعبة الاستغماية في السفارة المظلمة . ركض فيلبي المرعوب جداً تحت جنح الظلام بعد مشاهدته موت السيدة بينز .

ان الانطباع الماخوذ عن (المعبود الساقط) لدليل على ان هذا عمل مخرج في قمة ، وقد تاكد ذلك بفيلم (ريد) الثاني عن نص لـ (غراهام غرين) وهو الفيلم الشهير (الرجل الثالث ١٩٤٩) . وقد جرت احداث هذا الفيلم في فينا بعد الحرب مباشرة ولم يكن الشخص البريء في هذه المرة ولداً صغيراً بل كاتباً امريكياً ساذجاً يكتب قصص رعاة البقر ، وهو هولي مارتنز (تمثيل جوزيف كوتن) . ويؤدي به بحثه عن صديقه القديم هاري لايم الى ان ينغمس في عالم كابوسي حيث لاشيء مؤكد عن موت هاري او عن حب فتاته (آنا) . ومع وجود عناصر ذات طبيعة جادة - موقف الشخصيات المقطوعة الجذور بحواجز اقليمية متحكمة ، ومسالة السوق السوداء المتاجرة بالبنسلين الذي يحتاجه الناس جداً - الا ان النبرة تظل هي نبرة غراهام غرين في مسلياته النموذجية . وقد عبر هو وكارول ريد عن مقاصدهما قائلين : «لم تكن لدينا الرغبة في استفزاز مشاعر الناس السياسية . لقد اردنا تسليتهم واخافتهم قليلاً لكي نضحكهم . فالواقع ، في الحقيقة ، كان مجرد خلفية لقصة خيالية، وهذا هو المستوى الذي يعمل فيه ريد على نحو رائع . كانت فكرته ان يضيف موسيقى آلة القانون المتكررة للموسيقار (انتون كاراس) ، وكان يتناول البناء المتقن وتعاقب المطاردة بثقة تشبه ثقة (هتشكوك) . وكانت المشاهد في فينا مضاءة بمهارة كبيرة لكي ينتزع الخوف الخفي والترقب ، كما ان مجاري المياه تشكل مكاناً مثالياً لعناصر فيلم الرعب . لكن قبل كل شيء يسيطر على الفيلم تمثيل (اورسن ويلز) بدور (هاري لايم) ، وهو شخصية شريرة لاتنسى ان تبرز من الظلال بتبرير ساخر لكل فعل من افعالها الى ان يفتضح امرها وتطارد مثلما يُطارد الحيوان .

وفي بداية الخمسينيات واصل (ريد) العمل بثلاثة افلام اخرى مع (الكسندر كوردا) ، كانت ترود المضامير الموضوعية عينها لكن من دون لمسات (غرين) ، وكان فيلم (منبوذ الجزر ١٩٥٢) المكيف عن رواية لجوزيف كونراد ، يحظى بمجموعة قوية من الممثلين على راسهم (رالف رتشاردسن) و (تريفر هوارد) و (روبرت مورلي) . وفي هذا الفيلم يستغني عن كثير من العقد السردية في عمل كونراد و تجسد الصراعات لكي تتناسب القصة مع الانشطار المخطط له بين الفضيلة والرذيلة وبين البراءة والخبرة التي هي من خصائص عالم (ريد) السينمي . اما فيلم (الرجل الوسيط ١٩٥٣) الذي يمتلك مدافعين قلائل عنه ، فكان مجرد استعادة قليلة الشان لبعض جوانب (الرجل الثالث) . ومن الراجح ان لهذا الفيلم اهمية لما يقدمه من ايماءات عن تطور (ريد) التالي : وهو فصل الاسلوب عن المعنى لكي يصبح دور المخرج هو مجرد الطرح الاحترافي العالي للاشياء التافهة . ان فيلم (ولد مقابل بنسين ١٩٥٥) وهو فيلم (ريد) الملون الاول والقائم على قصة (فولف مانكوفتز) عبارة عن حكاية رئيسة خيالية خفيفة ومركزية عن الحياة في (ايست اند) كما ترى من خلال عيني ولد صغير ، وهي خالية كلياً من لمحات الواقع غير المنسية التي تحتوي عليها اجود اعمال (ريد) .

وهناك القليل مما يجب ان يقال عن (كارول ريد) واعماله بعد عام ١٩٥٥ . فكانت جميع افلامه بتمويل امريكي وذات مفهوم من وسط الاطلسي ، ومعظمها ملونة وغالباً ما تنتفع من ميزانيات مالية كبيرة . وفي الوقت الذي تكون فيه بعض الافلام من الناحية الفنية بريطانية والاخرى امريكية ، الا ان من الصعب ان نجد فرقاً متميزاً في المضمون الداخلي للافلام نفسها . كان فيلم (ارجوحة البهلوان ١٩٥٦) دراما عن السيرك الرتيب من تمثيل (بيرت لانكستر) و (جينا لولو برجيدا) ، بينما لم يرتق فيلم (المفتاح ١٩٥٨) الى اعلى الحدود التي هياها النص للمنتج - الكاتب الامريكي المنفي (كارل فورمان) . ومرة اخرى تعاون (ريد) مع (غرين) في فيلم (رجلنا في هافانا ١٩٥٩) غير ان هذا التكييف لاحدى مسليات (غرين) لم يكن سوى واسطة لشهرة (اليك غينيس) ، وقد افتقد كلياً رنين اعمال المؤلف في الاربعينيات . وبدا (ريد) العمل بفيلم (تمرد على السفينة باونتي ١٩٦٢) بعد ان كلف (لويس مايلستون) بالتمثيل بدلاً عن (مارلون براندو) الذي اختلف معه . بعد ذلك باشر بانجاز سلسلة من المشروعات غير الواضحة الاسلوب : كالفيلم المثير (الرجل الهارب ١٩٦٣) ، وفيلم ملفت للانتباه من تمثيل (تشارلتون هيستون) عن مايكل انجيلو عنوانه (الالم والخيال الفائق ١٩٦٥) ، وفيلم موسيقي من تمثيل (لايونيل بارت) عنوانه (اوليفر ١٩٦٨) . وكان فيلماه في السبعينيات خاليين من اي شيء سوى الطموحات التجارية الرتيبة وهما : (المقاتل الاخير ١٩٧٠) و (اتبعني ١٩٧١) .

بعد فيلم (في هذه نخدم) واصل (ديفيد لين) عمله فترة قصيرة تحت راية (نوئيل كورد) . ومع ان (لين) كان المخرج الوحيد للافلام الثلاثة التالية ، وكلها مكيفة عن مسرحيات (كارود) ، الا ان اسم الروائي برز في مجال الشهرة اكثر من اسمه . وحقاً على اساس هذه المشاركة حصلت الشركة السينمية (المؤلفة من لين ورونالد نيم وانتوني هافيوك - الن) على موردها المالي من (رانك) . واستند فيلم هذا النسل السعيد ١٩٤٤) الى ملحق رواية (موكب الفرسان) المؤلفة في ١٩٣٩ ، وارخ تجارب عائلة (غبون) العمالية خلال سنوات الحرب . وقد اظهر (لين) مقدرته في التعامل مع الفيلم الملون وموهبته في توجيه الممثلين ، وكان عدد منهم (امثال سيليا جونس وجون ميلز وكي والشي) قد ظهروا مسبقاً في فيلم (في هذه نخدم) . الا انه لم يكن قادراً ان يتغلب على تكلف المسرحية او على راي (كارود) الاساس في تبني الشخصيات ، وبالمثل كان فيلم (روح مرحة ١٩٤٥) قطعة مسرحية لكنه كان احسن حظاً في البقاء بفضل التمثيل الممتع عقلياً لكل من (ريكس هاريسن وكي هاموند وكونستانس كمنكز) . انه في الاساس ملهاة زواج في غرفة جلوس لُقحت بعناصر لاتصدق مما هو فوق طبيعي وقد مثلت فيه (مارغريت ترفورد) باحسن مايكون دور (مدام اكارتي) الوسيطة المتلعثمة . تجري احداث الفيلم على نحو ممتاز بطريقة كوارد الخفيفة ، ومع انه ليس نموذجاً من اعماله الاخرى ، فان (لين) يتناول العناصر المختلفة بثقة تقنية كبيرة .

اما (المواجهة القصيرة ١٩٤٥) وهو فيلم (لين) الرابع واخر فيلم في الاصل من نتاج (نوئيل كاورد) ، فهو فيلم من الصعب تقويمه ، لانه ، كما اشار ريموند دوغنات ، اذا ماراايته اليوم «فانت ترى فيلماً مختلفاً تماماً» . فاخلاقية الطبقة الوسطى في الفيلم والنبرات والخاصيات المنزلية هي بالضبط مايجري على مسرح (الويست اند) لمرحلة اخرى ، واذا ما بقي فيلم (المواجهة القصيرة) متماسكاً ، فلان الفيلم ، بعد المشهد الافتتاحي الذي يظهر فيه العاشقان مجرد شخصيات خلفية في

مطعم المحطة ، يتبنى كلياً فكرة بطلته لورا جيسوب (تمثيل سيليا جونسن) ويبرر هذا الطراز من البناء الاستخدام المشكوك فيه من نواح اخرى لـ (كونتشيرتو البيانو الثاني) للموسيقار (راشمانيوف) كموسيقى مصاحبة للحظات العاطفة المكبوحة ولعالم الاستديو الانيق الذي يجري فيه التمثيل ، لانه يسمح لنا ان نكوّن خيارنا عن المشهد العالمي الذي يطرحه الفيلم بثقة تقنية كبيرة . ويتميز فيلم (المواجهة القصيرة) بابتذالية مقصودة في التفصيل والحوار والتصور المديني المتميز للمرحلة (من محطة قطار ومقهى وشوارع معتمة) . ويميزه تصويره المتعاطف للتوترات الخاصة للشخصيات كفيلم دال على مصداقية (لين) . ويصبح شان الحب المرفوض والتسليم للمكبح (شخصياً او اجتماعياً) من الموضوعات المميزة لاعمال (لين) ، مثلما يظهر عمله كمخرج التراجع المستمر دائماً عن التجربة المباشرة والاعتماد على حقائق الاسلوب الفني والسرد ، التقليدي .

وبعد التدريب على المهنة زمناً طويلاً مع (نوئيل كاورد) ، انتقل (لين) الى تكييف روايتين لتشارلز دكنز هما : (امال عظيمة ١٩٤٦) و (اوليفر تويست ١٩٤٨) ، بمهارة قورنت بمهارة (لورنس اوليفييه) في تكييفاته لمسرحيات شكسبير . طالما وضمن فريق النقابة السينمية تحول (رونالد نيم) تدريجياً الى منتج وقد اخذ دوره كمصور سينمائي مخرج مستقبلي آخر هو (غي غرين) . وكان تصميم الانتاج بين يدي (جون براين) اما تكييفات الشاشة فقد كتبها (لين) نفسه ، بالتعاون مع (نيم) في كتابه (آمال عظيمة) ومع (ستانلي هينس) في كتابه (اوليفر تويست) . وقد اعاد (لين) بلا خطأ خلق جو الفترة التاريخية وشخصيات ديكنز الغريبة : ماغويش (تمثيل فنلي كوري) والآنسة هافيشام (تمثيل مارتيتا هنت) في الفيلم الاول ، و بل سكايز (تمثيل روبرت نيوتن) وفاغن (تمثيل اليك غينيس) في الفيلم الثاني . لقد استخدم سيطرته التقنية لكي يجعلنا نعين منذ البداية شخصية كل من الشاب (بپ) و (اوليفر) ، وتظهر لنا الأفلام الدكنزية (لين) قاصاً من الدرجة الاولى ، وهو يركب الحكايات الفيلمية المنسابة من الروايات الاصلية غير المنسقة السرد ، وبذلك يرضي الصفائيين الادبيين وجمهرة النظارة .

غير ان عمل (لين) التالي ما بين ١٩٤٩ ـ ٥٢ تنقصه ثقة تلك التكييفات الدكنزية . فقد كانت الافلام الثلاثة التي انجزها في هذه الفترة مع زوجته السابقة (آن تود) غير مرضية على نحو ما . ولم يكن فيلم (الاصدقاء العاطفيون ١٩٤٩) الماخوذ من رواية أج . جي . ويلز والذي جعله (ايرك آمبلر) عصرياً ، اكثر من كونه اعادة استخدام لموضوعات فيلم (مواجهة قصيرة) ـ وقد اكملها باعطاء دور العاشق لتريفر هاورد مرة ثانية ـ بمشاهد عصرية فاتنة تشمل بعض المواقع السويسرية . وكان فيلم (مادلين ١٩٥٠) نسخة معدلة عن القصة الحقيقية لمادلين سمث التي حوكمت في ١٨٥٧ بتهمة تسميم عشيقها امام هيئة محلفين في غلاسكو كانت قد ردت بعدم ثبوت الحكم . لقد جُسد جو المرحلة جيداً (بمشاهد لجون براين مرة اخرى) كما استخدمت مشاهد المحاكمة جيداً . غير ان الفيلم لم يسهم بوصف مشبع للرغبة عن افعال مادلين في عبثها بالعاطفة والغناء . اما في (حاجز الصوت ١٩٥٢) المنتج لـ (كوردا) من نص لـ (تيرينس راتغن) بعد فك جماعة نقابة السينما ، فقد تحول التوكيد من (آن تود) بدور (سوزان) الى والدها صانع الطائرات (تمثيل رالف رتشاردسن) وزوجها طيار الاختبار (تمثيل نجل باترك) . وهنا تُختبر اخلاقية التقدم بصورة تُستحضر فيها بعض جوانب الانتاج الملحمي الاخير لـ (لين) ، غير انه وجد رجعاً قليلاً لدى متفرجي الخمسينيات .

ومن الممكن ان يُلاحظ ان فيلمي (لين) الاخيرين كانا كتوديع لقيود انتاجاته البريطانية وكخطوات متقدمة نحو الملاحم المتاخرة ، لاسيما في استخدام نجوم هوليوود القوية . ففي (تشارلز لوتن) اداء متميزاً بالحيوية (وهو الاداء الاول في فيلم بريطاني منذ فيلم فندق جامايكا ١٩٣٩ ـ لهتشكوك) كمالك كبير السن لمحل بيع احذية ناجح وقد هزمه عناد ابنته (مثلت برندا دي بانزي الدور تمثيلاً بارعاً) . وفي بعض الوجوه يبدو الفيلم عودة الى (لين) في بواكيره ـ اي تكييف مسرحية مع وضع مشاهد خاصة بمرحلة تاريخية اضافة الى تفاصيل ذات خلفية دكنزية تقريباً . ولم يكن فيلم (جنون الصيف ١٩٥٥) ليختلف عنه كثيراً ... انه قصة رومانسية تجري وقائعها في مدينة البندقية الجميلة ومن تمثيل كاثرين هيبورن . ومن البطلات المفضلات لدى (لين) هي (جين هدسن) التي ترفض علاقة غرامية تهدد حياتها الثابتة ، لكن بفضل اداء (كاثرين هيبورن) اكتسب الدور قوة ومرحاً جديداً .

لقد كلف فيلم (الجسر على نهر كواي ١٩٥٧) ، الاول في نتاجات (لين) الكبيرة ٣ ملايين دولاراً فقط اذا ماقورن المبلغ بـ ١٢ او ١٥ مليون دولاراً لكل واحد من افلامه الثلاثة التالية ، لكن هذا الفيلم هو الذي رسخ مكانته كواحد من النخبة بين المخرجين الدوليين . ولايهتم هذا الفيلم بالمشهد بقدر مايهتم بالصراع بين المواقف ازاء الحرب ، وهو يعالج موقفاً اساسياً مقتبساً من رواية لـ بيير بولي وقد كتب هو نصه بمساعدة لاتُثمن من قبل (كارل فورمن) و (مايكل ولسن) . فقد عانى الجنرال نيكلسن (تمثيل اليك غينيس) وهو ضابط بريطاني كبير مسجون في معقل ياباني لاسرى الحرب في سيام ، من صراع الارادات و العقائد مع امر المعتقل الجنرال سايتو (تمثيل سيسو هياكاوا) ، وهو تابع لنظام عسكري مختلف جداً . وينتصر نيكلسن على سايتو برفضه ان يضربوه ، لكنه ياخذ على عاتقه بناء جسر كان في الحقيقة بناءً حيوياً للجهد الياباني الحربي . وفي الوقت الذي يفخر فيه نيكلسن بأن عمله رمز على الانجاز البريطاني ، فان قوة مغاوير (بقيادة وليم هولدن وجاك هوكنز) تكون في طريقها لتدميره . كانت معالجة صراعات الشخصية والعمل المتعاقب في بناء الجسر نفسه مثيرة للاعجاب ، اذ يموت الجميع ، ويفجر نيكلسن العبوة الناسفة ويهدم جسره المحبوب . ويلخص احد الضباط التاثير بذكاء وهو يصرخ : «جنون ، جنون» ان فيلم (الجسر على نهر كواي) يقدم نموذجاً لحدود اعمال (لين الاخيرة ، باظهاره على السطح جميع الصراعات وباغراقه للمواجهات في قيم ملحمية ، وكذلك برفضه اتخاذ اي موقف خارج وعي شخصياته .

استغرق انتاج افلام لين الثلاثة التالية ثلاث سنوات وهي حصيلة تعاون فريق عالي الموهبة مؤلف من : كاتب السيناريو (روبرت بولت) ومخرج التصوير (فريد اي . يونغ) ومصمم الانتاج (جون بوكس) و المؤلف الموسيقي (موريس جار) . انها تؤلف ثلاثية فريدة لملاحم مثيرة ، لكن المهم ان خواصها متشابهة تماماً سواء اكان المصدر قصة حياة ضابط بريطاني ملغز في فيلم (لورنس العرب ١٩٦٢) ، او رواية شديدة التعقيد للشاعر الروسي بوريس باسترناك في (دكتور زيفاغو ١٩٦٥) ، او قصة

هب روائية من تخيل (بولت نفسه في (ابنة راين ١٩٧٠) . ان قيم الانتاج ـ وهي ثمرة التصوير في مواقع مختلفة من العالم ـ متفردة تقريباً والتشكيلات اللونية مدهشة ، وهذه القيم تقر بقسوة بكلمة (جون غريرسن) وهي : «عندما يموت مخرج يصبح مصوراً» . ولايُوجد تحت الروعة الصورية الباردة شعر بل ابتذال كامل ، لأن العقدة السردية كلها تتضاءل الى قصة جيدة من الطراز القديم يفضلها (لين) ، ويلعب دور الشخصيات ممثلون نجوم تكون شهرتهم المحسوسة تعويضاً عن الاشياء المادية غير المناسبة وهم (بيتر اوتوول بدور لورنس وجولي كريستي) بدور لارا حبيبة زيفاغو) . ومن بداية عمله الى نهايته يُظهر (لين) آثر مزاج رومانسي ، لكن هذا المزاج يُخنق على نحو متزايد بسبب الرغبة في الكمال الموضوعي الذي تمثله اعمال نضجه هذه .

تنطوي اعمال صانعي الافلام الذين تاملناهم هنا على تجديد ، الا انه ليس تجديداً اسلوبياً عميقاً من النوع الذي نجده في ايطاليا في اواخر الستينيات . ان اسكويث وريد ولين يحتلون موقعاً مماثلاً للموقع الذي يحتله معاصروهم الفرنسيون (كلود اوتونانت لارا وهنري جورج كلوزوت ورينيه كليمنت) وتتابع اعمالهم نموذجاً متشابهاً . وباعطاء امثلة عن احترافيتهم في الثلاثينيات ، يصل صانعو الافلام اولئك الى البروز الحقيقي في الاربعينيات ، وهي فترة انجازاتهم العظمى . ومهما يكن من امر ، ففي اواسط الخمسينيات حينما يكونون الشخصيات الرئيسة المعروفة في هذه الصناعة ، يستطيع المرء ان يكتشف شيئاً مجهولاً عن الاتجاه الذي يتابعون . وهم جميعاً قصاصون في الاساس لنوع غير معقد نوعاً ما من القصص . وفي الستينيات تركوا وراءهم جميع آثار التناول التجريبي وكرسوا انفسهم مخرجين دوليين لقصص مثيرة مرصعة بممثلين نجوم ، صورت في مواقع ممولة امريكياً وتحت ايديهم كل موارد التصوير الملون والسكوب والبانوراما وغيرها .

ويظهر كل من اسكويث ولين رويد اهتماماً بتشريح تفاصيل العلاقات الشخصية المحبطة او المعوقة في صورة ما ، وان الشخصيات النموذجية لديهم هي : لورا جيوب (تمثيل سبلياجونس) في (مواجهة قصيرة) وبينز (تمثيل رالف رتشاردسن) في (المعبود الساقط) و اندرو كروكر ـ هاريس (تمثيل مايكل ريدغريف) في (تفسير براوننغ) . كما انهم يشتركون في مفهوم متشابه فيما قد يجوز للمرء ان يسميه فيلماً جيد الصنعة . وهذا يعتمد على كاتب قادر على ان يخلق قصة قوية ومباشرة تجري فعاليات شخوصها الرئيسة في مشاهد (محطة القطار والمقهى وقاعة الصف) باجواء واقعية معتنى بها ، لكنها تحتوي ايضاً على معان اضافية رمزية شيئاً ما عن سبيل الانارة واختيار التفاصيل وماشابه . ويكون المجتمع المصور فيها مجتمعاً تلعب فيه الفروق الطبقية دوراً مهماً : وفيه شخصيات في المقدمة تتكلم بنبرات المسرح اللندني ، ويضاف اليها مجموعة من الشخصيات العمالية يطرح سلوكها تعليقات تهكمية على التمثيل (والمثال البارز على هذا النموذج من البناء يتوفر في الشخصيات التي قام بادوارها ستانللي هولووي وجويس كاري في مواجهة قصيرة) . في الواقع ليست هذه مسالة مادة الموضوع ... فصانعو الافلام انفسهم يشاركون على نحو كبير في قيم العالم الذي يصورونه . فمثلاً ، لاتوجد تلميحة لخيار زواج الضاحية لـ (لورا جيسوب) او لنظام المدرسة العامة الذي استنزف حيوية (كروكر هاريس) . ان الالتزام غير المفحوص بمجموعة محافظة وقديمة من القيم هو الذي يفسر على نطاق واسع تحجر اعمالهم منذ اواسط الخمسينيات فصاعداً . بالرغم من خصائصها التي لاتنكر ، غريبة تماماً ، وهي ابعد ماتكون حقاً عن كوميديات (ايلنغ) وحتى عن افلام هتشكوك المثيرة في الثلاثينيات .

عن كتاب : Actitical History of British

Cinema by roy Armes

ص ص : ١٩٨ ـ ٢١٥

مناقشة : ملكة الميسر لبوشكين

◆ ترجمة : كاظم سعد الدين

اتخذ فلم تقديم «ملكة الميسر» عن قصة بوشكين اساساً للمناقشة وقد تمت تجربة تقديم اراء روجر مانفيل ، الناقد السينمائي ، عن الفلم الى ثورولد دكنسن ، مخرج الفلم ، نفسه من اجل التعليق على اي نقاط اثارها او اغفلها . ثم اعطيت كلتا المسودتين الى مايكل بيل الذي ليس له علاقة مهنية باي من صناعة الافلام او نقدها راجين اليه الكتابة وابداء آرائه الخاصة بشأن مناقشتهما لفن الافلام عموماً و «ملكة الميسر» خصوصاً .

● (ترجمت القصة الى العربية بعنوان «ملكة البستوني» وكلمة البستوني ايطالية تخص ورق اللعب ، او الشدة . وقد آثرنا ترجمتها بكلمة الميسر) .

● تكتفي المجلة بنشر رأيي مانفيل ودكنسن .

بعض الاراء عن مشكلات الاقتباس للافلام بعد مشاهدة «ملكة الميسر»

روجر مانفيل

الاقتباس للشاشة من المسرحيات والروايات :

في المرحلة الراهنة من صناعة الافلام ، من المحتمل جداً ان يكون اي فلم تراه قد اقتبس من رواية او قصة او مسرحية . ليس هذا لان السينمائيين لايريدون ابتداع موضوعات جديدة لافلامهم ؛ مع ان بعضهم يفعل ذلك ، ولكن القسم الاكبر من الاتفاقيات التي تاتي الى القسم الابداعي لوحدة الافلام هي عروض لتحويل قصص او مسرحيات الى افلام بعد ان نالت شهرة واسعة لدى الراي العام في شكل آخر ، امثال «ذهب مع الريح» او «قيصر وكليوبترا» . واحياناً ، كما حصل لدى ديفيد لين وكارول ريد ، قد يشعر صانع الفلم نفسه بالانجذاب الشديد الى اقتباس عمل لمؤلف معين . فقد اقتبس لين من دكنز ، واقتبس ريد قصصاً من گريام گرين . وقد تكمن احياناً ايضاً قدراته في عروض الفلم التكنيكية اكثر مما تكمن في الحاجة الى التعبير عن نفسه شخصياً في موضوعات ابتكرها بنفسه .

يتطلب في اغلب المغامرات في الاقتباس هذه مهارة خاصة ، مهارة تتحاشى الوقوع تحت التاثير المفرط لتكنيك النص الاصلي. الفلم وسيلة قصصية ولكنه ليس رواية ، وهو وسيلة درامية ولكنه ليس مسرحية .

لدى الروائي قوة الاستبطان العظمى تحت تصرفه : فهو يستطيع ان يبدع الشخصية من الداخل . والتطور الواسع في الرواية هو تطور الطريقة الاستبطانية في خلق دوافع الشخصية التفصيلية .

فاذا قارنت قطعة من «روبنسن كروسو» او «مول فلاندرز» بقطعة من «مدام بوفاري» او قطعة اخرى من بروست او جويس ، وجدت ان المعالجة تتغير تغيراً كبيراً من العرض الموضوعي للشخصية بواسطة الوصف التفصيلي للحدث الى اظهار الشخصية او كشفها بواسطة العرض الاستبطاني للحالة النفسية . اليك هذه القطعة الشهيرة من «روبنسن كروسو» ، ١٧١٩ «حيث يكتشف كروسو اثر القدم :

«حدث ذات يوم ، عندما كنت ذاهباً ، ظهراً ، الى زورقي ، ان فوجئت مفاجأة عظمى برؤية اثر انسان حافٍ على الشاطيء شديدة الوضوح في الرمل . فوقفت كالمصعوق ، او كأنني رأيت شبحاً ، اصغيت ، وتلفت حولي ، فلم اسمع شيئاً او ار اي شيء . صعدت مرتفعاً من الارض لاتطلع بعيداً ، وصعدت الشاطيء ونزلته ،فلم اجد غير ذلك الاثر الوحيد . عدت اليه لكي ارى إن كان ثمة اثار اخرى ، ولكي اتحقق انني لم اتخيله . ولكن لم يكن مجال لمثل هذا التصور ، لوجود اثر مضبوط لقدم واحدة ـ باصابعها وكل جزء من اجزائها . لا أدري كيف جاء الى هذا المكان ، ولا استطيع تصور ذلك ، ولكن بعد افكار مضطربة لاتحصى ، عدت الى بيتي الحصين مثل انسان اصابه ارتباك شديد وخرج عن طوره ، وصرت لا اشعر ، كما

يقال ، بالارض التي اسير عليها ، وقد تولاني الرعب الى اقصى حد ، فرحت انظر خلفي كل خطوتين او ثلاث خطوات ، متصوراً كل شجيرة او شجرة او جَذْلاً (اصل شجرة مقطوعة) على بعد انه انسان . ولايمكن ان اصف عدد الاشكال المختلفة التي صورها لي خيالي المذعور ، وعدد الافكار الهمجية التي نشأت كل لحظة في ذهني ، والنزوات الغريبة التي لايمكن تعليلها والتي خطرت ببالي اثناء مسيري ».

قارن ، الآن ، هذه القطعة بقطعة من «مدام بوفاري ، ١٨٥٩» يصف فيها فلوبير مشاعر ايما بوفاري في العربة العمومية وهي تقترب من المدينة التي ستقابل فيها عشيقها:

«بدا لها كأن دواراً قد انطلق من كتلة هذا الوجود ، وان قلبها قد تضخم وكأن المئة والعشرين الف نسمه التي تنبض في الحياة هناك قد ارسلت كلها بغتة تباريح الهيام الى قلبها . وفي حضرة هذا التضخم ، نما حبها ، وامتد مضطرباً بعنف حتى بلغ الهمهمات المبهمة التي هبت نحوها . وصبته منهمراً فوق الساحة والممرات والشوارع والمدينة النورمانية العتيقة الممتدة امام بصرها مثل حاضرة هائلة ، مثل بابل وهي تدخلها ».

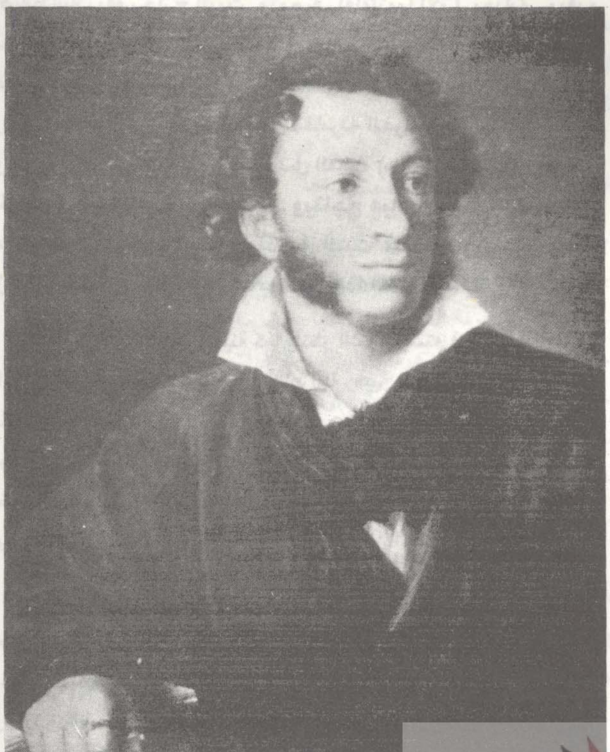
ثم قارن القطعتين السالفتين بهذا التامل من «داخل بستان مزهرة» لبروست .

«الرجال والشباب والنساء ، عجائز او ناضجات ، الذين نأمل التمتع بصحبتهم ، نحملهم على سطح مستوٍ وهمي ، لاننا ندركهم بالحس البصري فقط المقيد بحدوده الخاصة ؛ وفي الوقت الذي تترى وفود من حواسنا الاخرى ، ترشق ابصارنا الفتيات الصغيرات بنظرات حرى . تتوالى الحواس ، واحدة اثر اخرى ، بحثاً عن مختلف المفاتن ، والعطر ، والملمس ، وسائغ المذاق ، التي تنعم بها حتى دونما عون من الاصابع والشفاه . وبفضل فن نقل الافكار ، والميل الى التراكيب الذي تتفوق فيه الرغبة ، تكونون قادرين تحت تدرج الوان الخدود والصدور ، على اعادة تنظيم اللمس والذوق والاتصال الممنوع ، وتقدمون لهؤلاء الفتيات القوام نفسه المحلى بالعسل الذي يبتدعونه لدى وقوفهم منقبين عن حلاوة رياض الورود ، او امام كرمة لاتلتهم عناقيدها الا عيونهم»

اي من طرائق الشخصية هذه تقترب من طريقة السينما اكثر من غيرها ؟

في المسرح ، يجب كشف الشخصية والحديث بالكلام العلني والتمثيل المباشر ، بصرف النظر عن الوسائل القديمة كمناجاة المرء نفسه . وبالرغم من ان مسرحيات القرن العشرين قد انتقلت قدر الامكان نحو الواقعية نتيجة ما قدمه المسرح من ظروف اصطناعية صحيحة ، فانها ماتزال تحيا ضمن نطاق الخطابة ، ذروة الكلام المفعم بالحيوية . ومالم يصغ مثل هذا الحوار ببراعة فائقة في وسائل السينما التصويرية ، فانه من اليسير ان يؤدي الى منظور زائف في مايتعلق بالفلم ، لان السينما مكان للمشاهدة السريعة والمتحفظة ، المتكتمة . فينقل المشاهد بصمت بين الممثلين المتحمسين كرقيب روحي اقرب الى بوح الشخصيات مما يبدو ممكناً .

يقترب الفلم كثيراً من الرواية في سلاسة سردها ، ومن المسرحية في بوح شخصياتها الموضوعي . وبما ان الفلم طريقة جديدة ومختلفة في سرد القصة فانه يجب ان يتجنب ، تكنيكياً ، الاصل ، الا اذا قُرئت مقاطع كاملة من الرواية على انها وصف تام يجب ان يقوم به الممثلون امام الكاميرا ، كما



بوشكين

في حالة «مول فلاندرز» او حتى في حالة بعض مؤلفات دكنز ، كما بيّن ايزنشتين .

على ان الفلم وسيلة اشد انضباطاً من الرواية . واذا مثل احدى سمفونيات بيتهوفن ، يجب ان يربط التفصيلات الكثيرة بالسرعة الالزامية للعرض . وينبغي الا يشغل المشاهد كما تشغل الرواية القارىء عشر ساعات ، وعشرين ساعة . انك لاتستطيع ، اذا جاز التعبير ، ان تتصفح فلماً من الافلام ، بل يجب ان يستحوذ على كل انتباهك لمدة محدودة من الزمن . يجب ان ينتهي عمله ، بصورة قياسية ، في تسعين او مئة دقيقة

وعلى هذا ، فان مقتبس الرواية يواجه فرط في الاحداث بينما مقتبس المسرحية يواجهه فرط في الحوار ، من النوع الواضح جداً في تعلقه بالعمل السينمائي . ومن جهة اخرى ، فان القصة القصيرة يمكن ان تجنب صانع الفلم مقداراً كبيراً من الهم باعطائه مادة كافية يمكنه ان يقلبها الى الخارج ، اذا جاز التعبير . وترفع من خياله دونما اعاقته .

◆ **«ملكة الميسر» لبوشكين :**

ملكة الميسر فضائل كثيرة كمصدر لفلم . وبالرغم من انها كتبت في عام ١٨٣٤ ، فانها كتبت باسلوب ديفو او سموليت الموضوعي الواضح . وتستعرض القصة خمساً وعشرين صفحة ، بالرغم من انها تحتوي على مواقف كافية تملأ رواية حديثة او مسرحية طويلة .

الفصل الاول (ثلاث صفحات) يفصل الملازم هرمان عن زملائه الضباط ويسمح له بسماع قصة الكونتيسة العجوز أنّا فيدوروفنا البالغة من العمر ثمانين عاماً التي تتعلم في ايام شبابها السيء السمعة السر السحري في الكسب في «الفرعونية» في ورق لعب القمار من مستحضر الارواح كونت سان جرمين . ويقدم الفصل الثاني (ست صفحات) بشيء من التفصيل الكونتيسه

المشاكسة وليزافيتا الصغيرة القاصرة . وتستجيب ليزافيتا الى اهتمام بها من ضابط شاب يقف خارج البيت: وتوصف لقاءاتهما الاولى بعناية . ويقدم هرمان في هذه المرحلة بشكل تام مقامراً لا يقدر على لعب القمار ، ورجلاً طموحاً ومغروراً ، يقرر الحصول على السر السحري من الكونتيسه . لذلك يقف خارج بيت عاقداً العزم على الافادة من مغامرته الغرامية مع ليزافيتا لبلوغ طموحه . وتتأثر ليزافيتا كثيراً في الفصل الثالث (ست الصفحات) ، برسالة هرمان الاولى اليها التي تجيب عليها . ويتاجج هيامها اخيراً ، فيتفقان على موعد غرامي في غرفة ليزافيتا . ويدخل البيت عندما تكون الكونيتسه وليزافيتا في حفلة راقصة . ويصف بوشكين هذا المشهد كما ياتي .

«انتظر هرمان الساعة المعينة كما ينتظر النمر فريسته في الساعة العاشرة مساء كان واقفاً قرب بيت الكونيتسه . كانت ليلة رهيبة . الريح تعول والثلج الندي يتساقط في ندف كبيرة . وكانت مصابيح الشارع تشتعل بضوء كليل ، وقد اقفرت الشوارع نفسها . وكان يمر بين حين وآخر سائق زلاجة متمهلاً يبحث عن مسافر متاخر ، وهو يحث فرسه الهرم البائس . وقف هرمان هناك دونما معطف غير شاعر بالريح ولا بالثلج . واخيراً وصلت عربة الكونيتسه من المنعطف .

ورأى العجوز في معطف من فرو السمور ، وقد رفعه لها خادمان وكانت ليزا في معطف خفيف ، وزهور طرية في شعرها ، ومروا به . ثم اصطفق باب العربة وعادت العربة تدرج متثاقلة فوق الثلج الرطب واغلق البواب الابواب . واطفئت الانوار في النوافذ . وسار الى مصباح الشارع ونظر الى ساعته ، كانت الحادية عشرة وعشرين دقيقة . وتوقف لدى عمود المصباح ، وانتظر عشر دقائق وعيناه على عقرب الساعة . وفي الساعة الحادية عشرة والنصف تماماً صعد هرمان الدرجات المؤدية الى البيت ودخل البهو المتالق بالانوار .

ويذهب هرمان الى غرفة الكونتيسة وليس الى غرفة ليزافيتا . وتوصف الغرفة وصفاً دقيقاً وكذلك عودة الكونتيسة . وتاهبها للنوم وحالة عجزها بسبب الشيخوخة . ويظهر هرمان لها ، غير ان تهديداته لاتجدي نفعاً في الحصول على سرها . وتموت من الصدمة وتجري حوادث الفصل الرابع (ثلاث صفحات) في غرفة ليزافيتا . ويصيبها الذعر بسبب ما سمعت في الحفلة الراقصة عن هرمان ، وتدرك انه قد استغل حبها ، ولكنها في غمرة خوفها تخبئ هرمان وتساعده على الهرب . ويكون هروبه من جزء سري غائر في جدار من جدران غرفة الكونتيسة الميتة واحداً من اهم المشاهد في الفلم . ويصفه بوشكين كما ياتي :

«نزل السلم الحلزوني ودخل غرفة نوم الكونتيسة مرة اخرى . كانت المراة الميتة جالسة وكانها قد تحولت الى حجر . وقد بدا على وجهها هدوء عميق . وتوقف هرمان امامها وحدق فيها دقائق معدودات كانه يريد ان يتاكد من الحقيقة الرهيبة . وذهب اخيراً الى غرفة المكتبة وصار يتلمس باحثاً عن باب خفي وراء ورق الجدران ، ونزل سلما مظلماً ، وقد خطرت بباله فكرة غريبة : «لعل في مثل هذه الساعة قبل ستين عاماً ، تسلل شاب سعيد - تحول الى رميم منذ عهد بعيد - ودخل غرفة النوم نفسها ، في سترة مطرزة ، وتسريحة الطائر الملكي ، وهو يضم قبعته المثلثة الزوايا الى صدره ؛ واليوم توقف قلب خليلته عن الخفقان .

يصف الفصل الخامس (صفحتان) ، بشيء من التفصيل ، ما تم الكونتيسة وهي مسجاة في نعش مكشوف وقد بدت لهرمان كانها تنظر اليه في عينه . ثم تدخل روحها غرفته بشكل واضح وتعطيه السر الذي يريد ولكن بشرط ان يتزوج ليزافيتا . والفصل السادس (ثلاث صفحات) مكتوب بسخرية لاذعة . ويراهن هرمان بما لم تعرفه موائد القمار قبلاً ؛ وفي الليلة الاخيرة من اللعب المتفق عليها تتحول ورقة الآس الرابحة . تحت يده الى ورقة الملكة التي تبتسم ساخرة منه وهي تحمل تعبيرات وجه الكونتيسة الميته نفسها وهو يواجه خسارته العظمى .

وتنهتي القصة بخاتمة موجزة من سطر واحد او سطرين عن مصير الشخصيات الاخرى وعن جنون هرمان نتيجة لما عانى من تجارب .

يتضح جلياً من الخلاصة الوجيزة هذه ما يحدث عندما يجتزيء الجانب الاعظم من الكتاب الاستبطانية الحديثة من قصة كهذه التي ذكرناها فتواجه الروائي اعتبارات مشابهة تماماً لاعتبارات الكاتب السينمائي المعاصر . وهذه هي ، بالدرجة الاولى ، المشاهد التي تشكل الملامح المتتابعة للقصة التي تؤدي الى الذروة . وكيف ترتبط هذه المشاهد ، بالدرجة الثانية ، مع بعضها لكي تسير القصة بكاملها قُدماً من نقطة الى اخرى بشيء من الحتمية التي تستثير استغراق القاريء المستمر والمتنامي او اهتمام المشاهد . العامل الثاني هذا هو الجزء الاصعب من فن الروائي والكاتب السينمائي . وحسب التعبير في التكثيف الدرامي ، فان قصة بوشكين فيها اربعة مشاهد رئيسة فقط هي :

١- عزم هرمان في الحصول على سر الكونتيسة (نهاية الفصل الثاني) .
٢- دخول هرمان بيت الكونتيسة ، يليه مشهد موتها (الفصل الثالث) .
٣- مشهد الجنازة المسجاة في التابوت المكشوف عندما تبدو الكونتيسة ترمق هرمان بنظرتها (الفصل الخامس) .
٤- مشاهد المقامرة (ثلاث ليالٍ متوالية ومتداخلة في القصة) حيث يخسر هرمان امواله .

اما المشاهد ذات الاهمية الثانوية فهي :

١- يسمع هرمان ، الذي لم يكن موضع اهتمام القاريء ، من تومسكي ؛ سر الكونتيسة (الفصل الاول) .
٢- احتيال الكونتيسة على ليزافيتا في الامور المنزلية ، واهتمام ليزافيتا بالضابط في الشارع خارج البيت (مستهل الفصل الثاني) .
٣- قرار ليزافيتا في الجواب على رسائل هرمان (مستهل الفصل الثالث) .
٤- المشهد بين ليزافيتا وهرمان بعد مقتل الكونتيسة ، وهروب هرمان (الفصل الرابع) .

المشاهد الاربعة التي تخص احداثها ليزافيتا ، تشغل ثلاث عشرة صفحة ، او نحو نصف القصة . وهي جيدة التطور في حوارها ووصفها ، غير انها رتبت لكي تنقل الحدث الى تلك المشاهد التي تخص هرمان والتي كتبت بتكثيف درامي اعظم . الشيء المهم بالنسبة الى بوشكين في مجمل القصة هو هرمان وعلاقته بالكونتيسة العجوز ، في حياتها وفي موتها . ولم تصبح ليزافيتا اكثر من فكرة ثانوية جداً .

الفلم اقتباس من هذه القصة ويستغرق مئة دقيقة الفلم كتب مسرحية الفلم رودني ايكلند مع ارثر بوين واضطلع بالاخراج ثورولد دكنسن . الفلم جيد في محافظته على قوة قصة بوشكين ، وسيطرتها الشديدة على اهتمام القارىء ، بالرغم من انه يمارس تلك السيطرة بصورة صحيحة من الشاشة بطرق مختلفة عن تلك التي استعملها بوشكين في الصفحات المطبوعة . فقد اتسع توجيه الاهتمام : اذ اعطى ظهور الكونتيسة وليزافيتا البدني لهما اهمية اعظم مما لهما في الكتاب . ويمكن ان يقال ان الكونتيسة ، في الحقيقة ، تسيطر على الفلم تماماً . اما في الرواية فانها ترى اكثر من خلال تاثيرها في هرمان . اعادة توزيع القوة هذه قد تعزى جزئياً الى المهارة الفائقة لاداء السيدة ايدث ايفانز دور الكونتيسة .

ولما كان الفلم فنا بصرياً فانه يبسط قصة اطار من مواقع مختارة . وتظهر هذه المواقع في اللقطات الرئيسة داخل الاستوديو وخارجه التي تكون الاماكن المركزية لعرض او تقديم الحدث والمواقع الرئيسة التي صممت لتسهم في تقديم الجو المصور لملكة الميسر هي :

١ـ حانه الفجر حيث يجتمع الضباط للمقامرة والغزل .

٢ـ قلعة الكونت سنت جرمين الرهيبة التي ترقى الى العصور الوسطى .

٣ـ الشوارع المغطاة بالثلج خارج قصر الكونتيسة .

٤ـ مسكن هرمان الخاص الخالي من الاثاث الذي تبدو عليه علائم الفقر .

٥ـ غرفة نوم الكونتيسة الرائعة الزخرفة .

٦ـ الكتدرائية التي سجي فيها جثمان الكونتيسة .

هذه اللقطات الرئيسة التي صممها اوليفر ميسيل ، ونفذها المخرج الفني وليم كيلنر ، وانارها وصورها اوتو هيلر ، تعطي الجو ثراء اعظم من الوصف غير المكثف في قصة بوشكين . فهو يصف غرفة ليزافيتا فقط (بثلاثة سطور) والمظهر الخارجي لقصر الكونتيسة (ثمانية عشر سطراً) ، والجثة المسجاة (سبعة اسطر) ، وغرف المقامرة التي اصبحت مشهد خيانة هرمان (سته اسطر) .

هذا الاتقان المدروس للخلفية المصورة والجو الوصفي الذي يعرضه (الاغاني والرقصات الغجرية ، المشاهد في الاوبرا والسوق الذي تلتقي فيه ليزافيتا باندريه حفيد الكونتيسه وبهو الرقص) تضيف الى كثافة القصة بملء فجواتها واغناء اثرها ، ووضعها اذا جاز التعبير ، في اطار حضارة مدينية متطورة . ويكون ذلك ، دائماً ، خطراً في الفلم . فالروائي يستطيع ان يركز اهتمام قارئه في اساسيات الشخصية والموقف . اما الفلم فعليه ان يعرض الشخصية في بيئتها ونتيجة لذلك فانه يمكن بيسر شديد ان يتجول في معرض صور المخرج الفني .

وقد تجنب فلم «ملكة الميسر» هذا الخطر بنجاح . بالرغم من ان مشاهد السوق والاضافة التي ادخلت على القصة ، التي تجعل هرمان يكتشف سر الكونتيسه في كتاب يجده مصادفة في مكتبة تبيع الكتب في شارع خلفي ، تبدو كانها تعوق مسيرة الفلم بلا موجب . ومن الناحية الاخرى ، فان زيارة الكونتيسة في شبابها لقصر الكونت سنت جرمين يضيف قوة الى الجو الرهيب للقصة ، بالتركيز على تاثير كاميرا على سكة حديد الذي يجعل المشاهدين متطابقين مع الفتاة المذعورة وهي تسرع راكضة في اروقة ذات اطواق وتمر خلال ابواب تفتح ذاتياً حتى تروح عيناها تستعرضان صفاً من الانابيق الكيمياوية التي تومض في ضوء النار . هذا الفلم منبه دائم للعين ، عدا تلك اللحظات التي تتشتت طاقته بين حين وآخر ، كما في السوق الموسمية او المكتبة .

وكذلك ، فان المشاهد الرئيسة قد وسعت لكي تفي باحتياجات هذه المعالجة الاوسع للرصد . فاصبحت :

١ـ شخصية هرمان في بيت القمار . ويخلق هذا نزاعاً درامياً في شجار مخمور .

٢ـ ارتجاع زيارة الكونتيسة في شبابها لقلعة سنت جرمين .

٣ـ دخول هرمان غرفة الكونتيسة وموتها بالصدمة نتيجة لطلباته .

٤ـ المشهد الهستيري بين هرمان وليزافيتا في غرفتها .

٥ـ مشهد هروب هرمان تتبعه عين الكونتيسه الميتة التي تتهمه .

٦ـ المشهد في الكاتدرائية ، ونظرة الكونتيسة الميتة الواضحة الى هرمان .

٧ـ عقاب الكونتيسة الميتة لهرمان .

٨ـ لعبة القمار «الفرعونية» الاخيرة .

وقد وشّت هذه المشاهد ذات الحدث المكثف لحظات ذات حدث اخف ، امثال الاغاني والرقصات في دار القمار ، والمشاهد في الاوبرا والحفلة الراقصة ، ونشوء علاقة حب غير مؤكدة بين اندريه وليزافيتا ، التي تسمح لقوى الخير والبراءة ان تظهر بعض الومضات مقابل الجو الشرير الرهيب والثقيل في القصة الرئيسة .

وتحتم الضرورة ايضاً في وسيلة درامية كالمسرحية او الفلم «تاكيد» المشاهد الصغرى ، باعطائها انعطافة غير متوقعة تضيف تعليقاً او تفصيلاً مفاجئاً للحدث الرئيس . فمثلاً ، تظهر في الفلم لحظة رمزية مصورة لدى سماع صوت هرمان ، في الوقت الذي يتركب على وجه ليزافيتا على الشاشة صورة عنكبوت ونسيجه . والكلمات الاولى التي تخاطب الكونتيسة بها ليزافيتا مليئة بالسخرية الدرامية . فتقول بوقاحة «لعلي اموت بصدمة مفاجئة» ، وتدعو الخادم العجوز ليزافيتا طائراً صغيراً حبيساً في قفص . واهتمامها بالسوق هو من اجل ان تطلق سراح الطيور المعروضة للبيع من اقفاصها . واقوى استعمال للرمزية في الفلم هو التداعي التدريجي في فكر المشاهدين للكونتيسة بنقرات عصاها البطيئة المتناوبة مع حفيف ثيابها الحرير الثقيلة التي تجرها على الارض . واذا ماترسخ هذا التداعي تماماً عندما تكون الكونتيسة على قيد الحياة ، فانه يمكن استعماله بتاثير رهيب عندما تكون ميتة . وحضور الكونتيسة الميتة الملموس في قصة بوشكين ضعيف في تاثيره ضعف الطيف المتاوه في روايات الرعب في القرن الثامن عشر من تاليف الراهب لويس والسيدة راد كليف . ولكن الاقتراب التدريجي لصوت عصا الكونتيسة وحفيف ثوبها ، دونما وجود شيء منظور له تاثير مرعب .

كُتب عن التمثيل في الفلم اكثر مما كتب عن النقاط التي ناقشناها آنفاً . ولقد تلقى انطون ووبروك نقداً مناوئاً عن تمثيله الميلودرامي لدور هرمان . ويبدو لي ان فضيلة تمثيله هي تكلفه بالذات ، لان لملكة الميسر قصة رهيبة مسكونة بالاشباح ، لا تختلف عن تلك التي يستحسنها مخرجو الافلام والكتاب السينمائيون الالمان في اوائل العشرينات من هذا القرن ، وان وولبروك يقدم لنا شخصية تلازمها الاشباح ، بصورة عميقة . وتمثيله

نوع من اللحن الموسيقي الذي يؤدى ببراعة تتسم بالثقة بالنفس ، وهو عمل مسرحي ناجح دال على الالمعية . ومن الناحية الاخرى ، فان اداء لاونالد هوارد لم يكن منسجماً مع الفلم : فان مشكلته هي تمثيل قوى النور ازاء خلفية كئيبة ، معتمة . وكان يُعوزه ايضاً الاحساس بالفترة ، والصفات الفردية العنيفة الضرورية للنجاح حتى باعتباره رجلاً صالحاً في مجتمع من الخلعاء الشباب المخربين في ذلك الزمان . كان عليه التالق بقوة اشد بريقاً ، مثل ايفون ميچيل التي كان اداؤها لدور ليزافيتا عاطفة حقيقية مثيرة ، الى جنب شخصية ساحرة متميزة .

اما بالنسبة الى ايدث ايفانز فقد كانت الكونتيسة تجسيداً للشر النزوع الى الاذى ؛ كانت امراة بشعة ، فظة تتسم بوقار الشيخوخة ؛ تنهار بصورة خاطفة مثيرة للشفقة حالما يواجهها الموت الذي لم تكن تجرؤ على مجابهته بعد حياة عابثة ، اثيمة . مشهد الموت هذا والمشهد ، الذي يليه عندما تبدو عيناها تقتفيان هرمان حول الغرفة اثناء بحثه عن بـاب خفي ، مثالان جيـد ان عن براعـة امتـزاج التمثيـل والسيـطرة الاخراجية ، التي هي في النهاية جوهر الفن في الفلم الروائي .

في مثل هذه المشاهد يمكن التمييز بوضوح بين فن الكـاتب وفن صانع الفلم ، وقد اظهرت هذه المشاهد ان «ملكة الميسر» هو فلم المخرج . لقد بينت جلبة خدم العجوز واقتراب نقرات عصاها وحفيف ثوبها انها عائدة من الحفلة الراقصة فعلم بذلك هرمان الطويل ، القلق ، المختبيء خلف الاستار الى جانب سرير الكونتيسة . وتتهاوى منهكة على كرسيها ، وتشتد الانارة لتكشف بصورة رهيبة علائم الشيخوخة على وجهها عندما يستقر راسها المغطى بقلنسوة النـوم ذات الكشكش الابيض . وتسمع تكتكة ساعة يشكل يبعث عـلى الضيق كانـه ضربـات قلب . وتتمتم : «ارحميني ايتها العذراء المقدسة .» وهي تنظر عبر الغرفة الى ايقونتها ، وعندما يخرج هرمان من مخباه تحشرج وتلتفت لتحدق فيه بنوع من الرعب والغضب . وعندما يشتد ارهابه وانفعاله في طلبه السر عن ورق اللعب ، يصبح وجهها خالياً من التعبير والاحساس . وتتدفق كلماتـه بسرعة متواصلة وهي مستلقية تراقبه وقد خفضت احدى عينها . ويجثو على ركبتيه ويتوسل اليها من اجل السر ، ولكنها لاتتكلم مطلقاً . ويرتخي وجهها ببطء وعندما يذكرها باثمها ويسحب مسدساً ، تتمتم بصوت غير مسموع وتحشرج ، ويهبط راسها الى الجانب البعيد عنه وتنغلق عيناها اولاً ثم تفتحان مرة اخرى . وتتوقف الساعة فجاة . ويسود السكـون عندما يتناول يدها ثم يتركها تسقط مدركا انها قد ماتت دون ان تتفوه بكلمة واحدة .

ثم بعد اعترافه الى ليزافيتا ، كما رأينا ، يترتب عليه العودة الى غرفة الكونتيسة لكي يهرب من البيت من طريق الممر السري الخفي وراء خزانة الكتب ، ثم يلي ذلك افظع لحظة مرعبة في الفلم . فعندما يدفع هرمان الباب ويفتحه نرى شبح الكونتيسة في كرسيها ، ثم نـراه بعد ذلك في الغرفة مذعوراً ، ثم نتحول الى لقطة مفاجئة للكونتيسة ، وهي تحملق فيه بعين واحدة شديدة الاتساع ويعوى كلب . ويبقى هرمان لحظة . واحدة عاجزاً عن الحركة . ونرى الكونتيسة في لقطة مقربة ، وعيناها مفتوحتان على اتساعهما بنظرة الموت التي لا تطرف . وثمة تصعيد في الموسيقى ، تضخيماً للصدمة البصرية التي يتلقاها المشاهدون . ويندفع هرمان نحو خزانة الكتب يبحث محموماً عن قفل الباب السري ، ثم تعود عينا الميتة تراقبانه ، في لقطة مقربة ، شديدتي الاتساع ، محملقتين عندما يندفع خارجاً من الممر تحت الارض الى الشوراع البيض المقفرة ، تتركب لقطة رابعة للعينين على مشهد هروبه اليائس .

مثل هذه السلسة المتعاقبة من اللقطات والمشاهد هي التي تكشف التفكير المتروي في صناعة الفلم . جميع العناصر من التمثيل ووضعية الكاميرا والتصميم والتصوير والاستعمال المخطط للاصوات كالساعة وعواء الكلب وتفاعل الموسيقى والصمت ، والتوقيت المضبوط وتنظيم اللقطات الدقيق ـ تتحد لتنجز اثرها المدروس . ولست متاكداً فيما اذا كانت لقطة العينين المتكررة لم تستعمل كثيراً في مشهد الهروب : على ان الشيء الواضـح هو انهـا النوع الصحيـح من التاثـير الذي يمكن ان يستعمله مخرج الفلم . ملكة الميسر احد الافلام البريطانية النادرة بعد الحرب الثانية الذي شجعنا على التفكير مرة اخرى في ان صناعتنا يمكن ان تشمخ فنياً في الدروة التدفقة من تاريخ السينما . كان الفلم معقول التكاليف .فاستعمل وسائل اقتصادية لانجاز مؤثرات قد تكلف ضعف ذلك في ايدٍ اخرى . وبصرف النظر عن تلك الاعتبارات ، بالرغم من اهميتها ، فان «ملكة الميسر» مثال بارع في تحويل القصة من وسيلة الى وسيلة اخرى . فقد جرت معاملة النص الاصلي باحترام كامل ، غير ان الامكانات الخلاقة للوسيلة الجـديدة للفلم كـان لها مـطلق التصرف في تـطويـر كـل من الشخصية والقصة .

صناعة «ملكة الميسر»

ثورولد دكنسن

لكل فرد من المشاهدين ، ومنهم النقـاد ، الحق في مايعجبـه وما لايعجبه ، لذلك فان الاسهام الوحيد النافع الذي يمكن ان اقدمه في هذا الحوار هو التعليق على بعض المشكلات التي تناولها مانفيل ، كما نراها من داخل استوديو الافلام ، وتقريري عن ردود فعلي الخاصة في صناعة هذا الفلم .

ليت الافلام يمكن ان تصنع من موضوعات اصلية اختيـرت او طورت خصيصاً للسينما . القصص الاصلية نادرة جداً في برنامج الافلام . يراهن المراهنون عـلى اي شيء عدا تخمينـاتهم الخاصـة وتقديـراتهم للقصة الاصلية . فهم ، عادة ، يفضلون اختيار موضوعات من مؤلفات بيعت في السوق وجرى اختبار شعبيتها في شكل آخر ، ادبي او مسـرحي . فهم يخشـون مسالة الانتحـال والدعاوى القـانونيـة المترتبـة عـلى ذلك . فيفضلون ان يقامر الناشرون والمخرجون المسرحيون قبلهم . ويدفعون خمسة وعشرين الف باون لكتاب اكثر رواجاً في فترة معينة او خمسين الف باون لمسرحية استغرق تمثيلها طويلاً على المسارح ، ويدفعون اقل من عشر هذه المبالغ الى نظائرها غير المنشورة . وكما ان مخرجي الافلام ، على نقيض اراء البعض ، ياكلون خبز يومهم كالآخرين ، فـان النتيجة

الطبيعية احياناً انهم يشتغلون على قصة مقتبسة ، وهـذا ما حصـل «ملكة الميسر» .

كتب قليل من المؤلفات ذات الاهمية الثابته ، باللغة الروسية قبل بوشكين . فقد كتبت بيكوفا داما (سيد الميسر) في شكل قصة قصيرة اربع مرات قبل ان يقتنع بها بوشكين . وترجمت في المئة سنة التالية الى اربعين لغة ، واقتبسها الاخوة جايكـوفسكي في شكل اوبـرالي ، مثلت في شكل مسرحية اكثر من مرة ، وصورت في فلم صامت اوناطق مرات عـديدة . يختلف النص الاوبرالي اختلافاً جوهرياً عن القصة بحيث لا يمكن ان يستفيد فلم امين للنص الاصلي لبوشكـين الا قليلاً من مـوسيقى اوبرا جايكوفسكي بطريقة تناسب تساوقها مع المشاهد .

لقد اصاب مانفيل في اشارته الى صعوبة اقتباس رواية او مسرحية في شكل فلم . وحتى القصة القصيرة يمكن ان تكون مشكلة معذبة . وقيود الشاشة ليست واضحة في اغلب الاحيان لدى الانسان العادي - اي غير المنتسب الى صناعة السينما . فهو يميل الى اعتبار امكانات الفلم بلا قيود تقريباً . قد يكون الامر كذلك من الناحية المادية اذا مـا تجاهـل الامور الاقتصادية . ولكن من الناحية التمثيلية ، ثمة قيـودصارمـة من حيث وجهـة النظر الى القيم القصصيـة . فيجب على مبـدع الفلم ان يختار موضوعاً واحداً وشخصيـة او فكرة او حـادثة ، ويبقى ملتـزماً بـذلك الموضوع او القضية من البداية الى النهاية . الانحراف عن ذلك يؤدي الى الاضطراب والى فقدان السيطرة على المشاهدين . يفتقر «ملكة الميسر» الى الوحـدة الصارمـة التي تتطلبهـا السينما . فهـو يتعلق بشخصيتـين منفصليتن ، تلتقي حياتهما في منظر واحد فقـط . احدى الشخصيتـين مهيمنـة ، تلك هي شخصيـة الكـونتيسـة العجـوز رانيفسكـايـا ، الارستقـراطية الروسيـة ، ومالكـة سر كيفية الكسب في لعبـة «الورق الفـرعونيـة» ، السر الذي رغب هرمـان في الحصـول عليـه فـوق كـل الاعتبارات الاخرى . قصة بوشكين تترك هرمان مرتين ، مرة لكي تسرد كيفية حصول الكونتيسة على السر في ايام شبابها ، ومرة اخرى للكلام على حيـاتهما وعـاداتهما وهي امـراة عجوز تقـارب التسعين . مثـل هذه الانحرافات في قصة قصيرة ليست مشكلة على الاطلاق ؛ اما في فلم فانها ليست بالامر اليسير تناوله . وبخصوص فلمنا جـرى الاقتراح اولاً بـ «نتجنب الارتجـاع» (اذا ان هناك تحـاملاً كثيـراً على الارتجـاع ، هذه الوسيلة التي اسيء استعمالها في اغلب الاحيـان) وعرض الكـونتيسة الشابة وهي تحصل على السر في مقدمة لها بعض الطول ولكن مثل هذا العمل الدخيل اثبت انه ممل . الوقت الذي امكن تخصيصـه الى هذا الجزء من شباب الكونتيسة اللاهية كان قصيرفا جداً (وكان من الواجب ان يكون قصيراً جداً) لكي يكون ممتعاً لذاته . وجرت المحاولة بعد ذلك لوضعه ارتجاعاً مبكراً اثناء سلسلة اللقطات الاولى عن المقامرة ، حيث وضعها بوشكين نفسه ، ولكن هذا يعني التخطيط لادخال شخصيات عدد من الضباط الحرس الشباب ثم تركهم دون ان تتطور شخصياتهم ، في ١٨٠٦ ، في الوقت الذي اشغلنا انفسنا بالكونتيسة قبل ستين سنة .

على الشاشة ، يجب ان يصنع المرء نقطة واحدة في وقت واحد ، ويجب ان يتجنب باي ثمن تشويش المتفرج ببدء فكرة جديدة قبل ترسيخ القديمة . لذلك اجل الجزء الاضافي الزائد فترة اخرى ، حتى اصبح هرمان معروفاً اكثـر ومفهومـاً لدى المشاهـدين . فقد جعـل هرمـان يقف على المعلومات عن وجود السر في كتاب . وبهذه الطريقة يستطيع ايضاً ان يحقق اثراً من الوحدة في فكر المشاهدين بالقراءة والتعليق على الارتجاع البصري .

ثم برز شيء مهم وامر عائق . كان الشيء المهم هو انه بعد قصة الكونتيسة الشابة الجميلة مبـاشرة ، يـاتي السرد بصـورة طبيعيـة الى تقـديم الكونتيسة نفسها ، امراةً مسنة الآن . وكان هذا التقابل ، برايـنا ، مناسباً ، شديد الاثر . ولكن في الوقت نفسه ، كلما راى المرء الكونتيسة العجوز مدة اطول ، ابتعد اكثر عن هرمان ومغامراته . وكان قصد بوشكين ان يجمع الشخصيتين معاً مرة واحدة فقط (عندما كـان الاثنان عـلى قيد الحياة) . وبهذا حصل ضعف مرة اخـرى في الوحدة الاسـاسية التي تتطلبها الشاشة . وكان علينا عند التحرير ان نضحي ببعض المشاهد الجيدة التي تطيل الوصف عن حياة الكونتيسة في بيتها حفاظاً على هذه الوحدة ولكي نوازن السرد الروائي في صالح هرمان .

قد يسال سائل لماذا قُدمت شخصية الامير اندريه (عاشق ليزافيتا التي تحت وصاية الكونتيسه وفي صحبتها) واعطي لهـا هذه المكـانة البارزة في الوقت الذي كانت الكونتيسة سيضحى بها ؟ في رايي ان الذريه واحد من افضل التطويرات الخيالية الكثيـرة التي قام بهـا المقتبسان رودني ايكلند وارثر بويز ، اذا يصبح اندريه جزءً من قصـة هرمـان ، وعندما يظهر في مشاهد الكونتيسة واماكن اخرى ، لاوجود لهرمان فيها ، فانه يحافظ على حيوية موضوع هرمان ، بينما ظهوره مع هرمان يكشف شخصية هرمان ويعزز السرد الروائي بقيمة حقيقية . وتكون القصـة مفككة ومهلهلة بالنسبة الى السرد السينمائي المركز اذا اسقط المرء دور ليزافيتا في منتصف القصة ، كما فعل بوشكـين ، ويظل يلتقـط هرمـان ويسقط باستمرار . ان قصة الحب المثلث البارعة التي ابتدعها المقتبسان تضيف قوة ضرورية الى التمثيلية السينمائية .

لقد اشار مانفيل وغيره الى التفصيل المدروس في خلفية الفلم التي ليست إلا تخطيطاً في القصة الاصلية . هذا التفصيل والمشاهد المضافة في دائرة المحامي وفي اماكن اخرى ليست زخرفاً في الفلم . انها ضرورة . كان بوشكين يكتب الى القاريء المعاصر له الذي كانت الظروف الاجتماعية جزءً من حياته . فهو مثلاً لم يهتم بشرح الاجراءات التي تتم في غرف القمار او طريقة لعب «الفرعونية» ، ولن يفعل ذلك اي كاتب قصة قصيرة معاصر لنا في وصف الاجراءات المفصلة التي تتم في ساحات كرة القدم او يصف في قصة الجو في نادي رمي السهام الذي يعد جزءً من الخلفيـة المعروفة .

ولكي نفهم هرمان في يومنا هذا من الضروري ان نشرح جميع تلك العادات والتقاليد والظروف والاحوال الاجتماعية التي دفعت شخصية بوشكين ان تسلك ذلك السلوك . ولقد كان من الممتع ، مثلاً ، ملاحظة ردود فعل افراد وحدة الفلم عندما شاهدوا عرض النسخة المتعجلة في الاستوديو عن لعبة «الفرعونية» التي تكون ذروة الفلم . حتى اولئك الذين قراوا القصة والمسرحية السينمائية لم تكن لديهم فكرة ان وصف

بوشكين البسيط كان يحمل بذور الانفعال الذي ظهر على الشاشة . لقد عمق ايكلند وبويز دراما بوشكين بابتكار الموقف الذي يتحدى هرمان فيه اندريه للمبارزة ويطلب لعب «الفرعونية» اولاً . ولكن الانفعال في اللعبة نفسها يظهر خلال البحث الدقيق في القواعد البسيطة المستعملة في غرف المقامرة الروسية في اوائل القرن التاسع عشر .

لقد ادى مزج هذه المقومات إلى انتاج ذروة سينمائية من هذه البساطة المتناهية جداً ، لان كثيراً من المشاهدين رفضوا ان يصدقوا ان هرمان في نوبة اهتياجه قد التقط خطأ الورقة غير الصحيحة ويمكن ان نعود هنا الى بحث مانفيل في فن رواية القصة . ويشرح بوشكين هذه النقطة بكتابته : لم يستطع هرمان ان يفهم كيف تأتي له ان يقع في مثل هذه الغلطة . وكانت مشكلتنا كيفية وضع تلك النقطة على الشاشة دونما بلوغ هبوط غير درامي .

تقدير مانفيل لكثير من النقاط التي ادخلناها في الاخراج امر سار بطبيعة الحال . ولقد تناولت آنفاً اسباب بعض النقاط التي لايستحسنها . ولعل اعتراضه كان اقل لو اننا نفذنا تلك الاراء بصورة افضل .

نقطة واحدة عن اسلوب الفلم .اشار كثيرون الى انه لايشبه الافلام البرايطانية ، بل الافلام الاوربية ، في صوره . والموضوع نفسه من نمط غير مألوف في الافلام البريطانية . والمحاولات الاولى لاخضاع اسلوب الفلم وفق التقاليد البريطانية تؤدي الى نتائج عديمة المعنى في افتقارها الى التأثير . بعد اليوم الاول القيت بالتقاليد جانباً وهدفت في كل مشهد الى تقابل مقصود نابض بالحيوية . حافظت على السكون ، البدني والفكري ، للتأثير من غير مساعدة ، كما في الكاتدرائية ، مثلاً . وعندما خرجت القصة من المنزل الى الهواء الطلق (اذ كان الفلم يصور كلياً في الداخل) كانت الريح تهب دائماً . وكان الضباب كثيفاً والثلج غزيراً ودخان التبغ كثيفاً جداً ، والانارة الاصطناعية بالشموع من الاسفل مالم تكن الشمعدانات ظاهرة ، مرئية . وكادت العاصفة التي اثارها شبح الكونتيسة ان تعصف بالكاميرا وطاقمها من منصتهم . وكان الغبار كثيفاً كما يحدث بعد هبوب عاصفة رملية . وكانت الجواهر والحرير متألقة ، واما الاسمال والقرح منتنة . وقد اسرت كاميرا اوتو هيلر كل شيء ، بينما تتبع عامل كامرته غوس درس حركات كامرا ذات تكوين غير مألوف ومعقد . نجح هيلر في اللقطة نفسها ان يوحي بالفرق بين سماء ملبدة بالثلوج وبين داخل كنيسة بارد تنيرها شمعات قلائل .

واستطعنا ايضاً بالتلاعب بعدسات الكاميرا ان نعطي حجماً اعظم ومقياساً مغايراً للمناظر التي صممها اوليفر ميسيل وبناها وليم كيلنر في اثنين من اصغر استوديوهات الافلام في البلاد . ولابد ان فلم «ملكة الميسر» قد جاء في فترة الواقعية الجديدة هذه كصدمة مثيرة للصور الذهنية . تطلب الفلم عناية فائقة وتجربة عظيمة في غرفة التقطيع وقد روجعت بعض المدلولات الدرامية واعيد تشكيلها اثناء الانتاج . ولم يتطابق التجميع النهائي للفلم في جميع اجزائه مع الفكرة الاصلية . وقد اسهم اناتول دوكرونولد ، المنتج ، وهيزل ولكنسن ، المحرر ، اسهاماً عظيماً في النتيجة النهائية . وكان وضع الصوت للفلم متقنا جداً بحيث تطلب ثلاثة مسجلين في وقت واحد للسيطرة على اعادة التسجيل او مزج الاصوات المركبة وكانت بعض التسجيلات التي استعملوها توليفات لمصادر صوتية اخرى . وقد استغرق شريط الصوت النهائي ، الذي لفت مانفيل الانتباه اليه ، وقتاً يكون مساويًا لانتاج تصوير الفلم في الاستوديو . وفي الوقت الذي اغفل مانفيل ذكر الموسيقى ، فانني لا استطيع ان اختتم هذه الملاحظات دونما استذكار جورج اوريك في تاليفه الجميل الملائم للموسيقى وشخصيتها الروسية الاصلية ، وهي صفة قال في اوريك انها ادهشته ، عندما جاء ليعزفها كاملة . ولم يرَ اوري الفلم حتى كاد ان يكون في نسخته النهائية .

واخيراً نعود الى مسالة الاقتباس . ان في هذا الفلم شيئاً يتطلب العمل اكثر من مجرد تحويل قصة بوشكين النثرية الى صور متحركة . كتب بوشكين قصته ليقراها الناس في عزلتهم وقد كان زمان وقوعها معاصراً لهم . وصنع الفلم ليشاهده ويفهمه جمهور واسع بعد مرور اكثر من قرن على ذلك . وكانت مهمتنا الاستحواذ على جوهر عمل ادبي من الماضي وجعله ينال تقديراً عالياً لدى المشاهدين في الزمن الحاضر . كان من الممكن ان يكون الفلم المنجز ذا قيمة لو اننا استقطرنا فيه فقط نكهة العالم الصغير المغلق لمجتمع سنت بطرسبورغ القديم الذي هو في صميم خيال بوشكين . ويمكن ان يكون للفلم ميزته لو كان بين مشاهدي السينما الضجرين ، الغرباء على الخيال ، ممن استرعاهم اقتباسنا ، من هو قادر بذلك ان يستحوذ على عالم قيمه الانسانية تمتلك تاكيداً مختلفاً عن تاكيدنا ، ولكن انسانيته ، بالرغم من ذلك ، يمكن ان تواصل استحواذها على الفكر .

تحويل العمل المسرحي الى فلم سينمائي

«نموذج شافير»

بقلم : سي · ج · جيانا كاريس

◆ ترجمة : صبار سعدون السعدون

ليس مستغرباً ان يبدي المعنيون بشؤون المسرح قلقهم، ان لم يكن اهتمامهم المباشر، حين ينقل عمل مسرحي مهم الى الشاشة . لقد كان تحوير المسرحيات الى افلام باستمرار مسالة مرهونة بالصدف، محفوفة بالكير من الاخفاقات وقليل من النجاح . وبطبيعة الحال يمكن ان نشير الى بعض الاستثناءات في هذا المجال، مثل الافلام المستمرة من مسرحية يوجين اونيل «رحلة النهار الطويل نحو الليل» ومسرحية تينسي وليامز «عربة اسمها الرغبة» ومسرحية «اوزبورن» «الكوميدي» ومسرحية هارولد بنتر «الخيانة» ومسرحية انطوني شافير «البوليس السري» ومسرحية رونالد هارود «مصفف الشعر» وبعض المسرحيات الاخرى لكن حتى في هذه الحالات يكون النجاح في العادة نقدياً اكثر مما هو شعبي بالمعنى التجاري واذ يحصي المرء نجاحات كهذا، فان عليه ان يدرك ايضا العدد الاكبر من الافلام السينمائية الفاشلة التي اعتمدت على اعمال مسرحية ناجحة .

ولاتختلف الصورة العامة كثيراً في مجال الروايات التي تتحول الى افلام لعل اشكال الرواية اكثر مرونة تسمح لها (الرواية) لأن «تعدل» بيسر اكبر لكي تلبّي مطالب اداة الفلم . ان تلك القدرة تقف وراء النسبة الأكبر من نجاح الافلام السينمائية فنياً والتي تعتمد على روايات معروفة . وعليه فأن نسبة النجاح في تحويل القصص الى فلم سينمائي تكون عادة اكبر منها في الدراما . ولا مناص من ادراك المفارقة في هذا وهي انه على الرغم من وجود نقاط التماثل الواضحة مثل الحوار والبناء القائم على مشاهد وفصول وما اليها، فأن العمل الدرامي يتضح انه اقل ملاءمة من القصص بالنسبة لأطار الفلم السينمائي .

ماهو السبب الذي يقف وراء الصعوبة البالغة في نقل الأعمال الدرامية الى الشاشة البيضاء؟ ماهي العقبات الكاداء التي تقف بوجه كاتب السيناريو عند تحويره لكاداء مسرحية معروفة للشريط السينمائي؟ اذا كانت النسخة السينمائية تقضي على الفكرة الأصلية في العمل، فلماذا يعمد (او يتوجب على). الكاتب الناجح ان يسلم ابداعه الى صانعي الافلام التجاريين؟ او اذا اعدنا صياغة السؤال من جديد ماهي المردودات الجمالية التي تجعل المؤلف الناجح يتنازل عن عصارة فكره الى هوليود؟ ان هذه المسائل تشكل محور دراستنا الحالية .

ان الموضوع العام المتعلق بالتقنيات والاساليب السينمائية المتداخلة يؤدي بالضرورة الى تنظير تجريدي وهي مشكلة نامل تحاشيها من خلال تركيزنا على كاتب معروف واحد ووضعه . وباعتباره حالة تمثل صميم الموضوع فاننا سوف نركز جل اهتمامنا على مسرحيات بيتر شافير Peter Shffer ومن بين تلك الاعمال سوف تكون مسرحية «اماديوس» Amadeus مثالنا الرئيس نظراً لأنها قد حولت الى عمل سينمائي ضخم تحت إشراف المخرج ميلوس فورمان Milos Forman الحائز على جائزة الاكاديمية . ان تركيزنا على نموذج شافير لابد ان يسمح لنا عن طريق عملية الاستدلال بالتواصل الى أجوبة لبعض الأسئلة الكبيرة التي طرحت آنفاً اضف الى ذلك ان التركيز على شافير من شانه ان يزودنا بأمثلة غنية نستطيع ان نعمل بها. اولاً ان شافير سبق وان برز نفسه باعتباره احد كتاب المسرح الكبار في الوقت الحاضر . وبناء على ذلك فأن دراسة اعماله كافلام سينمائية لابد ان تسلط ضوءاً كاشفاً من جهة اخرى على اساليبه المسرحية ايضا . ثانياً يعتبر نموذجه ذا فائدة على اكثر من مستوى وذلك لأن العديد من اعماله المسرحية الناجحة قد اختيرت من قبل منتجي الأفلام لتحويلها الى اشرطة سينمائية ومن ثم فانها تشكل نماذج عديدة يمكن الاستناد اليها .ثالثاً ان الجدير بالملاحظة بشكل خاص فيما يتعلق باغراض المقارنة هو شافير نفسه على تحويل اثنين من مسرحياته الى فلمين سينمائيين . ان التغييرات في الشكل من عمل مسرحي الى اخر سينمائي تكون ذات أهمية كبرى ضمن المنظورات الرمزية والجمالية .

اخيراً هناك السبب الذي يدعو للتامل والتفكير وذلك لأن حالة شافير توفر الفرصة لرصد مخاطر محتملة ومباشرة تكتنف عملية نقل الانجازات الادبية الى الشاشة . ان معظم الافلام السينمائية المستوحاة من مسرحيات شافير قد اخفقت في شعبيتها بل حتى في جودتها ـ قياساً الى الاعمال الاصلية ـ

واذا ماأردنا توضيح ذلك فان قائمة اعمال شافير التي حولت الى افلام سينمائية طويلة وبارزة فهي تتضمن «تمرين الاصابع الخمسة» (انتج الفلم عام ١٩٦٢)، «والبحث الملكي عن الشمس» (انتج الفلم عام ١٩٦٨)، و «الاذن الخاصة» و «العين العامة» (انتج الفلمان عام ١٩٧٢)، و «ايكوس» (انتج الفلم عام ١٩٧٧)، وفلم «امادوس» ١٩٨٤ كذلك ان الممثلين الذين اضطلعوا بالادوار كانوا من الامع النجوم ومن بينهم روزالند رسيل وجاك هوكنز وماكسيميلان شيل وكرستوفر بلومير وروبرت شو وريتشارد برتن وبيتر فيرث و ف. موري ابراهام. وتفادياً للالتباسات التي قد تحصل فيما بعد، فان شافير قام بنفسه بكتابة السيناريو لمسرحيتي «ايكوس» و «اماديوس» بينما تولى مؤلفو السيناريو السينمائي كتابة سيناريو مسرحياته الاولى. وهكذا نعود الى سؤال محدد نستطيع ان نوظف اجاباته لاستقراء استنتاجات أكثر عمومية. اذا وضعنا فلم «اماديوس» جانباً فكيف يمكن ان تخفق اعمال شافير الدرامية الناجحة جداً والتي قام بتمثيلها على الشاشة خيرة النجوم ولاتحقق اي تميز في السينما؟

ان غياب المعادلات السينمائية الفاعلية لمسرحيات شافير الأصلية كان أحد اسباب فشل الافلام الاولى المستندة على اعماله. ويؤكد موقف شافير الحذر إزاء اي تحوير سينمائي جديد لمسرحياته على الصراع الخفي الذي يحصل حين يتم إخضاع اي عمل ادبي الى مطالب الشاشة في الدراسة الحالية لايمكننا ان نغطي تماماً حجم العناصر المعقدة التي تدخل في عملية التحوير الى فلم سينمائي على اية حال وبغية التوصل الى تصور معقول ومنصف ليس عن حالة شافير وحسب بل وايضا عن المشاكل العامة التي تنطوي عليها عملية التحويل الى افلام سينمائية، فاننا سوف نطرح بعض الحقائق الأساسية المتعلقة بعملية التحويل. ان هذا التمرين لابد ان يهيىء مركز قياس بالنسبة للبنى القيمية المتفردة واحياناً المتناقضة الماثلة في اخراج الاعمال السينمائية وكتابة الاعمال الدرامية.

ان الفروقات في الطروحات الجمالية التي تشكل اساس النتاجات المسرحية الحية والافلام السينمائية تشكل نقطة جذب بالنسبة لمنظري كلا الاداتين الفنيتين. ان كل اداة وليس ثمة غرابة في ذلك تسعى للاستفادة القصوى من كل امكاناتها الخاصة بها وتنشأ الصراعات حين تتصادم القيم المختلفة تؤدي الى تنافس بين منهجين متضادين لتجسيد المشهد الدرامي. وقد تطرق شارليس ادزينك Charles Eidsvik بدراسته القيمة التي تحمل عنوان «الفلم السينمائي بين الفنون» الى هذه المسألة وصاغها على النحو التالي: «لم



يحاول المجددون السينمائيون بدءاً من غريفث Griffith وحتى بيرجمان ... ان يقلدوا المسرح بل حاولوا التوصل الى مايستطيع المسرح ان يقوم به وفي الوقت عينه والاستفادة القصوى من امكاناتهم المتاحة باعتبارهم منتجي أفلام.

ماهي بعض هذه القيم المتفردة التي يمكن ان تصبح الأساس للنزاع بين الفنون الدرامية الشقيقة؟ لنحاول صياغة الصورة كالآتي رغم ان ذلك قد يؤثر سلباً على تبسيط المسألة: ان الافلام السينمائية هي اساساً (وليس حصراً) اداة بصرية: والمسرح اساساً (وليس حصراً) اداة كلامية، ومن هنا فأنه مجازي الى حد كبير. ان المنظرين من امثال بانوفسكي وكراكور وبازن وادزفيك وحتى كابني، يشيرون الى النتائج الطبيعية الصريحة. ومن بين هذه الأشياء وابرزها وضوحاً هو ان الافلام السينمائية تؤكد على «الحركة» و «الصور» اي انها تتفوق في خلق واقع بصري بشكل واقعي. ان ميدانها الطبيعي الكثير الفاعلية يتضمن ذلك الجزء من العالم المادي الذي يمكن رؤيته ومعرفته ظاهراتياً. اما المسرح الحي من ناحية اخرى فأنه يفيد من امكاناته الطبيعية حين يخلق واقعاً متخيلاً بشكل مجازي وتكمن نقطة قوته في عالم التفكير والتأمل - في الاحتمالات التي تنطوي عليها الحياة وبالتالي فاننا نستطيع بطريقة مهمة جداً ان نحدد المشكلة باعتبارها العامل المتعلق بدرجة الواقعية في كل من المسرحية والفلم المستمد منها.

في الاونة الاخيرة تناول فنسنت كانبي Vincent Canby وهو المتحدث بأسم كل من فني السينما والمسرح هذه العلاقة الدقيقة بينهما، ففي مقالته الموسومة «المسرح والشاشة يسيران باتجاهين مختلفين» ويبلور كانبي سبع حقائق بخصوص هذه الاساليب الفنية المتضادة في بعض الاحيان.

«ان كل كتاب المسرح الجادين في كل مكان يلتزمون على نحو متزايد يخلق نوع من الآدب المسرحي القائم بذاته والذي لايمكن تحويله

بسهولة الى متطلبات الشاشة دون تغيير الفن الخاص بالعمل الاصلي .

ان هؤلاء الكتاب المسرحيين، بضمنهم شافير يفهمون المسرح على انه نوع من السجن لكنه سجن تسمح قيوده الصارمة - ولا واقعيته بايجاد لغة تستجيب لها بطريقة لاتجدها في اي فن اخر . انه المكان الذي يصبح فيه الجمهور مشاركاً فاعلاً لتمرين خيال المؤلف المسرحي والذي تكون فيه الصفة وسيلة ناجحة للانطلاق بدلاً من ان تكون مبعث الضيق كما هي الحال في الافلام السينمائية» .

وليس من قبيل الصدف ان يحظى فلم «اماديوس» والمؤلف المسرحي شافير بحيز كبير من مبحث كانبي . ويعتبر شافير حالة منطقية لها مساس بصميم الموضوع اذا ما آخذنا بنظر الاعتبار طروحات كانبي بخصوص لا واقعية المسرح نظراً لان مصدر الكثير من الخلاف بين فن شافير ومطالب السينما يكمن في الصنعة المسرحية الخيالية عند الكاتب المسرحي حيث تغلب الصورة المجازية والاشياء غير الواقعية .

واذا ماادخلنا في اعتبارنا الشروط المسبقة الكثيرة التي تفرض على اي كاتب سيناريو بله النوازع الدفاعية الطبيعية للكاتب المسرحي البارز اذا ما تعلق الامر بعمله، فان من المستغرب ان نجد الكتاب المسرحين الناجحين يسلمون اعمالهم الى منتجي الافلام . واذا لم يبدِ شافير نفسه اي اهتمام قوي في تحويل مسرحية «اماديوس» الى فلم سينمائي فكيف تم انتاج الفلم؟ ان نقل تلك الدراما الرائجة جداً والمثيرة للجدل الى الشاشة الفضية يرقى الى مرتبة التنازل من جانب الكاتب المسرحي . ويتولى شافير نفسه تقويم الاجوبة . ففي مقال كتبه لمجلة «تفسير الفلم» عام ١٩٨٤، يوضح شافير ذلك بقوله «اما بخصوص حماس ميلوس فورمان، فانني اشك بوجود فلم عن «اماديوس» اطلاقاً ونظراً لان مسرحية «اماديوس» تحمل في طياتها الكثير من الطرائق والاساليب المسرحية، فان المخاطر التي تواجه تحويلها الى فلم سينمائي تكون كبيرة جداً . ان حلقة او حلقتين اضافتيين في سلسلة القرارات عند شافير من شانها ان تساعدنا في تكملة الشوط المؤدي الى فلم «اماديوس» .

برز دخول شافير النهائي مضمار الانتاج السينمائي كموقف دفاعي وليس من باب الاندفاع لذلك، اذ تم التواصل الى نقطة تحول محددة بسبب الاخفاق التام الذي مُني به انتاج الفلم المستمد من مسرحية «البحث الملكي عن الشمس» لقد اثبتت تلك الانتكاسة انها تجربة مريرة، لكن مفيدة بالنسبة لشافير ففي المقابلات التي اجريتها معه عام ١٩٨٠، سالت شافير عن طبيعة المشكلة التي جابهته في ذلك الفلم .. وكان جوابه شديداً « لاشيء» انها لقنتني درساً بطريقة معينة . اقصد اني لن اقوم بمهمة تحويل مسرحياتي الى افلام سينمائية . لقد كان ذلك امراً فظيعاً .

وقد برّ شافير بوعده . فعندما تم إبرام العقد الخاص بتحويل مسرحية «ايكوس» الى الشاشة بذل قصارى جهده للابقاء على اتصال واشراف على العملية (من خلال عمله ككاتب سيناريو للفلم، كما اتضح فيما بعد) وذلك لمتابعة تفاصيل المشروع . لكن فلم «ايكوس» لسوء الحظ لم يجلب اي شيء لشافير سوى مزيد من الألم . وعلى الرغم من وجود مخرج كفوء وهو سدني لوميه Sidney Lumet وممثلين متميزين من امثال ريتشارد برتن وبيتر فيرث وجون بلورايت، لم يحقق فلم «ايكوس» نجاحاً وانتهى بكارثة مالية كبيرة، ولو انه حاز على جائزة الاكاديمية لمرتين للأدوار الرجالية فيه . على اية حال، وحتى بوجود ممثلين مرموقين ومخرج ذي خبرة (اذ ان لوميه ترشح لجائزة الاوسكار ثلاث مرات) والسيناريو الذي كتبه شافير نفسه كنقطة البداية، فان الفلم لم يحقق نجاحاً يماثل النجاح الذي حققته المسرحية الاصلية . واحدى المعوقات الكبيرة التي حالت دون نجاحه هي المقاطعة التي واجهته والتي حظيت بدعم الحركة الوطنية لحقوق الحيوان . وبرز موضوع القسوة بحق الحيوانات حين اصر لوميه على تجسيد سمل عيون الخيول بطريقة فوق واقعية .

في عام ١٩٧٩ وبعد عامين من فلم «ايكوس» صادف وان كان ميلوس فورمان في لندن يبحث عن ممثلين لفلمه الموسوم «الرجتيم»، وقد وجه روبرت لانتز Robert Lants وهو وكيل اعماله بالاضافة الى كونه وكيل اعمال شافير دعوة له لحضور عرض مسرحية خلال اقامته هناك . وكانت تلك المسرحية «اماديوس» ، وبدون ان ينتظر حتى بداية الفصل الثاني بحث فورمان عن شافير لابلاغه عزمه عن صنع فلم سينمائي من مسرحية «اماديوس» . ونتيجة لما حصل في الافلام السينمائية السابقة، بقي متشبثاً برأيه السابق بشأن تحويل مسرحيته الى فلم سينمائي ولذلك تردد في قبول الاقتراح الذي اصر عليه فورمان «لمدة عامين» حسب ماذكر شافير .

ولو وضعنا جانباً الاخفاقات السينمائية الاولى التي مني بها، فان شافير كان يراوده احساس قوامه ان الصراع الرئيس بين المسرح والفلم السينمائي لابد من خوضه مرة اخرى . اضف الى ذلك، ان العمل مع ميلوس فورمان معناه تناول ارادة فنية قوية اخرى لقد كان فورمان وهو الحائز على جائزة الاوسكار لعام ١٩٧٥ عن فلمه الموسوم «الطيران فوق عش الوقواق» ناجحاً ومفعماً بالحيوية وحدياً في ميوله - ويصف شافير لقاءاته الاولى مع فورمان ومشروع فلم «اماديوس» بقوله : «حين سالته عما يفعله بعملي اخبرني عن الاشياء التي لن يفعلها به : اي ان يحوله الى شيء هجين، ليس مسرحية

ولا فلماً سينمائياً . كذلك اوضح بان الفلم المصنوع من مسرحية هو في الحقيقة عمل جديد، انجاز اخر لنفس الدافع الذي كان وراء انجاز العمل الاصلي . ان مهمة المحوِّر هي في استكشاف طرق جديدة للخروج في النهاية بنفس المكان العاطفي . وخلال هذه العملية سوف يستمر الكثير من الهدم ولو ان بعضه ربما يكون مبعث الم المؤلف . وفي حالة «اماديوس» كان لابد من المضي قدماً بصياغته وفق اسلوب معين وان تكون لغته اقل شكلانية ..... » .

ان التفاصيل باتت معروفة الآن على نطاق واسع والخاصة بجهود فورمان للاشتراك بكتابة سيناريو فلم «اماديوس» ففي الأول من شباط عام ١٩٨٢ عمل الاستاذان المبدعان معاً لمدة اربعة اشهر - خمسة ايام بالاسبوع بمعدل اثنتي عشرة ساعة باليوم - لانجاز السيناريو الذي «لم يمر منه اي شيء دون ان يتفق عليه الاثنان» . وكتب شافير في احدى الرسائل إبان تلك الفترة : «ان العمل مع فورمان صعب ومرهق . لم يظهر لحد الان حتى مشهد واحد من المسرحية في الفلم !» ان العمل مع فورمان لابد وان ترتب عليه ثمن نفسي، لاسيما ان طريقة عمل فورمان المتكررة في تحويل الدراما الى الشاشة تتضمن «تمزيق اوصال المسرحية وصياغتها بشكل جديد» في هذه العملية تكون الدراما الاصلية فقط بمثابة اساس لبناء جديد كلياً . ومع ذلك كان مستوى اخر من الدافع الابداعي عند شافير قد تحفز على مايبدو بتصميم فورمان على البحث عن وسائل جديدة لتحقيق اهداف سابقة . وبالنسبة لشافير اتضح في اخر الامر بان فلم «اماديوس» سوف يمثل تحدياً للتعبير عن مفاهيمه المتداخلة عن موزارت والموسيقى والعبقرية الفنية والميتافيزيقيا بصيغة اخرى جديدة .

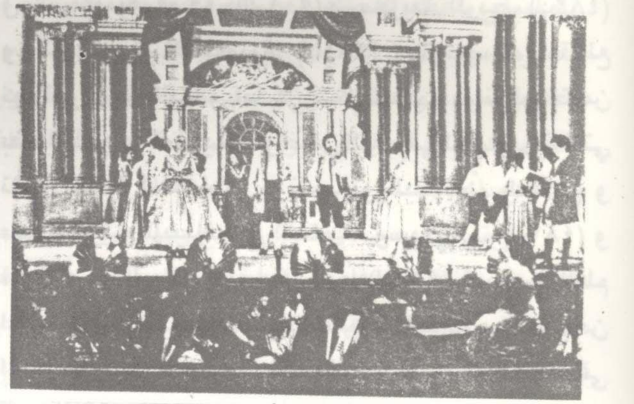
وقد نوّه شافير عن افكاره حول المسالة في اواخر عام ١٩٨٤ : «لم اكن خائفاً من طرائق جديدة بكل تاكيد . ففي تاليف المسرحية قضيت اكثر من عام ابحث عن طريقة لابدأ بها ... لماذا لا اشترك مع مخرج سينمائي موهوب في استكشاف اضافي؟ بطبيعة الحال تعني المشاركة اني اسمح له بكتابة السيناريو لي، وحدي في بيته - وفق طريقة فورمان وهي طريقة ليس من السهل بالنسبة للمؤلف ان يوافق عليها - غير اني ادركت بان ماحصلت عليه يفوق ماخسره ولذلك وافقت على المشروع اخيراً ».

احسب ان الفقرة آنفة الذكر المقتطعة من رسالة شافير ليست مجرد تبرير قائم على المصلحة الذاتية فقط . ففي هذه الرسالة التي كتبها في اذار ١٩٨٢ يعترف شافير بان العمل مع فورمان كان يهد اعصابه . غير انه يعترف ايضاً «آمل بانه (اي مشروع فلم اماديوس) سوف يلاقي نجاحاً! في الاقل بدأت اتعلم قليلاً حول التفكير سينمائياً» .

وما ان عقد شافير العزم على الاشراف على النسخة السينمائية من «اماديوس» حتى شارك في صنعه في كل مرحلة من مراحله، ولحسن الحظ طرح جانباً اهابه القديم حول الافلام والمسرحيات، ان تعليقاته - المنشورة او الشخصية - حول تصوير فلم «اماديوس» حين تضاف الى تعليقات المراقبين الاخرين تمثل سجلاً عن رجل المسرح الذكي هذا وهو يتناول - ويتحكم باداة اخرى صحيح ان هناك مكافاة مالية كبيرة تنتظره لو اثبت الفلم نجاحه على الصعيد التجاري غير ان هناك دوافع اخرى لقبوله .

اولاً هناك السبب الدفاعي المعروف الذي تحدثت عنه آنفاً . لقد كان شافير يريد التاكيد بان الفلم بشكله النهائي لايحمل عيوباً فنية من شانها ان تشوه الدراما الاصلية . وعلى الرغم من صعوبة الادعاء بان فلم «اماديوس» الذي انجز اواخر عام ١٩٨٤ يمثل تحفة فنية متكاملة، غير انه اثبت بانه موضع اعجاب وتقدير بعدة نواح وكما سنرى لاحقاً فان العديد من خصائصه الجيدة يمكن ان نردها الى جهد شافير . ثانياً بالاضافة الى تحققه من عدم تعرض الوحدة الاساسية لمسرحيته الاصلية الى اي ضرر فان شافير قد وظف الفلم ببراعة لتحقيق هدف طالما راود مخيلته ولم تتح له الفرصة في تحقيقه في المسرح . ان «اماديوس» الفلم يشكل الخطوة التالية في اوديسا فنية هائلة فهو يمثل محاولة مبتكرة لتوظيف الفلم لنقل قيم تجريدية من خلال الجمع بين العناصر البصرية والموسيقية .

ماهي الوسائل التي استخدمها شافير للبحث عن حل لمشكلته الجمالية والميتافيزيقية؟ في البدء شرع باعادة تنظيم التقييدات المحتملة في الطريقة السينمائية لارغام تلك الأداة على خدمة اغراضه واذا كان لابد من ان يرفع من سيناريو فلمه اياً من «مستلزمات الصنعة المسرحية» فانه مع ذلك وجد وسائل بديلة لابراز فكرته الخاصة بموزارت والموسيقى . ان اسلوب شافير الاكثر فاعلية واثارة يكمن في انه يعمد الى غمر الفلم بكم هائل من الموسيقى الموزارتيه على الشاشة وفي خلفية الاحداث . وقد سمّى شافير الفلم «فنطازيا عن احداث موزارت» وبما ان الامر كذلك فانه يمثل تصوراته عن المعاني الاعمق للفن العظيم والموسيقى في الحيوات المتصدعة لمجموعة من البشر . ان حياة موزارت القائمة اساساً على الموسيقى تستاهل التوظيف الكبير للموسيقى في الفلم كمعادل لها . وبناءاً على سوف توثق بقية نقاشاً ماراد شافير تحقيقه في الفلم وكيف شرع في محاولته لتحقيق اهدافه .



لماذا اعتقد شافير بان بمقدوره ان يطوع الموسيقى وهي شكل فني تجريدي، لخدمته سواءً كموضوع او كأداة فنية في فلم «اماديوس»؟ على الجمهور ان يدرك حقيقة واحدة وهي ان الموسيقى حظيت باستمرار بمكانة خاصة في حياة شافير . ان شافير الذي كان ناقداً موسيقيا في احد الايام، قد ادخل الموسيقى ضمناً في كل اعماله الدرامية السابقة للمسرح باعتباره صوراً مجازية مهمة في صلب الموضوع . ويعتبر تركيزه على موزارت امتداداً طبيعيا لسعيه الدائم وراء القيم السامية التي اعتقد انها موجودة في الفن الموسيقي . وحتى المعلقون الذين لم يعجبهم تشخيص شافير لموزارت في فلم «اماديوس» يقرون على مضض بان «هناك كم هائل من المادة عن موزارت، ويبدو ان شافير قد تمثل كل كلمة اخيرة» . وأية شكوك اخرى حول تحكم شافير بالحقائق المتعلقة بموزارت او حول تجرده في تناول المواد الخاصة بموزارت لابد ان تتبدد بشهادته الحماسية المعنونة «تكريم موزارت» . ان تلك المقالة التي ظهرت في اواخر عام ١٩٨٤ اشارت الى ايمان شافير الشخصي بالميتافيزيقيا القائم على روعة الانجاز الفني البشري . ويكتب «ان ادراكي للاشياء السماوية يعد مسألة جمالية الى حد كبير . واعرف بان هذه ليست حالةً عامة إطلاقا ... وأمناً للبس اقول بان خلق «القداس الثانوي» او الفصل الختامي من مسرحية «انطوني وكليوباتره» يعطيان بتقديري معنى للتطور ان معظم الانشطة الانسانية لاتفعل ذلك . ومن اجل توضيح تشوّف الانسان الى مثل معينه ونهائية في حياته صاغ شافير أصلاً شخصية ساليري Salieri الذي يدرك وحده القداسة في الموسيقى والتي تنتال من قلم موزارت . وأسهب شافير بشرح هذه النقطة حين قال : «ماشئت ان ابرزه بجلاء في المسرحية هو هوس انسان معين، ساليري ... بايجاد حقيقة مطلقة في الموسيقى .»

رفض شافير ان يسمي الفلم مجرد تحوير، فهو يميل الى اعتباره «عملاً موازياً» للمسرحية الاصلية ويرتكز تصميمه الفني على حقيقة قوامها ان الافلام تتقبل الكثير من الموسيقى إيجابيا بالقياس الى المسرح . ويأمل شافير من خلال الموسيقى ان يساعد رواد السينما على فهم ماكان في موسيقى موزارت مماجعلها الانموذج بالنسبة الى ساليري فضلاً عن كونها مصدر شقائه . وتحقيقاً لتلك الغاية كتب شافير في سيناريو فلمه تعليمات مفصلة عن الكم الهائل الذي أختير من اعمال موزارت ليكون ضمن موسيقى الفلم التصويرية . لقد كان «ميدان» حياة موزارت هو العروض الموسيقية لاعماله وبالتالي فان شافير وظف العديد من المشاهد الخاصة بالحفلات الموسيقية وعروض الاوبرا التي تشير الى حياة موزارت الفنية والجو الموسيقي العام في فينا في العصر الذي عاش فيه بالاضافة الى ذلك ومن اجل ضمان تنفيذ ماورد بالتعليمات الموسيقية بشكل مناسب ومبدع، وقع شافير وفورمان عقداً مع واحد من اشهر قادة الفرق الموسيقية في العالم والخاصة باعمال موزارت ليعمل كمخرج موسيقي . ان اتفاقهما مع نيفيل مارينر Neville Marriner الذي اشرف على الاخراج الموسيقي لـ «فلم امريكي» كان محاولة تهدف الى «منح اولئك غير المتضلعين بالموسيقى الكلاسيكية في الأقل فرصة لفهم ماجعل موزارت الخصم اللدود لملحن البلاط انطونيو ساليري .»

وعن طريق ضم الكثير من موسيقى موزارت التي تشكل الموسيقى التصويرية للفلم ونماذج من موسيقى ساليري كذلك كان شافير يسعى الى اعطاء الجمهور فرصة لاجراء مقارنة بين صوت موزارت وبين الاصوات الموسيقية التقليدية السائدة في عصره ويترتب على ذلك ايضا ان يدرك الجمهور الاشارات في السيناريو الى «الاعداد الكبيرة جداً من النوتات الموسيقية» ـ وهو اتهام موجه الى موسيقى موزارت من قبل المتحكمين بالذوق في بلاط الامبراطور جوزيف الثاني ووصف موزارت للاسلوب الايطالي الموسيقي الرائج في عصره بأنه باعث للضجر . وهكذا فان بوسع الناس الذين يشاهدون الفلم ان يتوصلوا الى استنتاجاتهم الخاصة بهم والمتعلقة بالاذواق الموسيقية في زمن موزارت والتي عكست عدم ارتياح نحو الحالة الجريئة والرائدة واشكاله الموسيقية .

ان مفهوم شافير عن خلفية موسيقية تسود الاحداث قد

حظي باستحسان فورمان على اساس مختلف تماماً . اذ رأى فورمان انه لابد من تصوير شخصية موزارت بالفلم باعتبارها تحظى بتعاطف اكثر مماهي عليه في المسرحية . كذلك اراد فورمان ابراز موقع في الحدث «ان صورة موزارت في الفلم سوف تكون اكثر توازناً .. اننا نحاول ان توضح دراما انسان يسعى الى تدمير نفسه دون علم مسبق بذلك» . ووافق شافير على ذلك على اسس سينمائية في الاقل بقوله :

«في الفلم يبدو (اي موزارت) شخصاً اعتياديا اكثر، ان لم يكن طفولياً نوعا ما . حيث تناول زواجه وعلاقاته مع ابيه بشكل تفصيلي اكثر . كان لابد من إضفاء صفات انسانية عليه وجعله شخصية مكتملة اكثر . وهذه مسالة معقولة نتيجة لآلية الكاميرا . ان مؤلفات موزارت الموسيقية التي تتضح طيلة عرض الفلم تساعد في حصر الاهتمام به دائماً، وبنفس الوقت تشكل مفارقة مذهلة بين «صوت الرب» و «الطفل الداعر» ـ وكلاهما بطبيعة الحال تمثلان شخصاً واحداً هو موزارت .

تتخلل موسيقى موزارت الفلم بطرق استرتيجية . في البداية هناك ضخ هائل منها حيث تعزف الموسيقى بكثرة على الشاشة وتسمع خارجها وبذلك تجعل فلم «اماديوس» كتلة موسيقية ضخمة وحقيقية بالنسبة للجمهور . اذ من بين مايقارب (١٧٠) مشهداً تظهر في سيناريو الفلم والتي تم تصويرها فعلاً كان هناك (٧٠) مشهداً يتضمن تعليمات مسرحية صريحة تحدد بالضبط ماهي القطع الموسيقية التي ينبغي ان تعزف ومكانتها في الحدث والوظيفة التي تؤديها فيه ـ ويتم عزف بعض الموسيقى مباشرة في الحدث، في حين تسمع البقية ضمن الخلفية الموسيقية لاحداث الفلم . إجمالاً ان هناك اكثر من دزينة فواصل من موسيقى موزارت تعزف وتغنى بتشكيلة متنوعة من البرامج على الشاشة . ان هذه المقطوعات من اطوال مختلفة تشتمل على انواع موسيقية عديدة . وهناك الحان منفردة واحيانا فصول كاملة من اوبرات عديدة «الاختطاف من سيراغيليو» «زواج فياغرو»، «دون جيوفاني»، «الناي السحري»، «زيد» ومقطع قصير من اوبرا ساليري «اقصر» ان هذه المشاهد التي يقصد منها ان تمثل العروض الرئيسة التي كانت تقدم امام البلاط الملكي في فينا، قد تم تصويرها بأجواء باذخة وتتضمن بعض الالحان الراقصة التي أعدها تويلا ثارب Twyla Tharp خصيصاً للفلم . علاوة على ذلك، تعزف اجزاء من موسيقى موزارت الاوركستريه على الشاشة كجزء من مشهد الحفلة الموسيقية وتسمع اجزاء اخرى من موسيقى الاوركسترا ضمن الموسيقى التصويرية للفلم كمعادل للحدث في اي مشهد .

ومثل هذه الاعمال تشمل «السمفونية رقم ٢٥» (ك ١٨٣)[٢] . و «السمفونية رقم ٢٩» (ك ٢٠١) و «سيريناد للريح» (ك٤٨٢) و «الكونشيرتو السمفونية» (ك٣٦٤) . وتوظف عدة مقاطع كونشيرتو من البيانو اما على شكل حفلات موسيقية ضمن بناء الفلم وحبكة احداثه او ضمن الوسيقى التصويرية التي تشكل خلفية للأحداث : كونشيرتو البيانين» (ك٣٦٥) و «كونشيرتو البيانو في السلم الموسيقي ي» (ك٤٨٢) و «كونشيرتو البيانو الموسيقي دي» (ك٤٦٦) تسمع في الفلم اخيراً والى جانب الموسيقى الشعبية المتفرقة ومقاطع من اعمال موزارت الاخرى هناك فقرات كبيرة من الموسيقى الكورالية في خلفية الاحداث «القداس في السلم الموسيقي سي» (ك ٤٢٧) و «ستابات ماتير» ل بورغوغوليس Pergolesi و «موسيقى قداس الموتى»، الاخير والناقص لموزارت (ك٦٢٦) .

ان سرداً مختصراً للقطع الموسيقية الرئيسة التي تسمع في الفلم لايمكنه ان يعطي صورة كاملة عن التقنيات العديدة المستخدمة في الفلم ومردوداتها . ان المشاهد التي تصور عرضاً موسيقياً في الحبكة ـ تكون عادة اما حفلة موسيقية او اوبرا ـ مخصصة لأضفاء دقة متناهية على الحدث . وحتى اذا لم يظهر فاصل موسيقي كامل او حركة موسيقية فان المقطع المستخدم يدمج بتفاصيل الحدث ليسمح للموسيقى بان تتنامى وتتبع دون ان يتوقف الحدث، لذلك لايمكن ان يفوت المرء ملاحظة كون موسيقى موزارت تحظى باهمية فائقة في الفلم حيث تم تصميم المشاهد السينمائية بشكل يناسب المقطوعات الموسيقية وليس العكس . وفي المقابلات المنشورة أعرب مارينر Marriner عن غبطته ودهشته لهذا الموقف الفريد من نوعه في الحقيقة اننا وضعنا العربة قبل الحصان ـ انه لأمر غير مألوف ان تسجل الموسيقى بهذه ميلوس Milos وبيتر Peter في اقصى درجات الحذر من البداية للمحافظة على اصل الموسيقى بمعنى يجب ان تكون الموسيقى كما الفهّا موزارت وليس مجرد تعديلات لمقطوعات موسيقية . ونتيجة لذلك لعبت موسيقاه دوراً عضوياً في شكل وروح فلم سينمائي الامر الذي لم يحصل منذ عرض فلم «الاحذية الحمراء» اواخر الاربعينات .

وليس مستغرباً ان نجد . في المشاهد واللقطات التي لاتصور العروض الموسيقية ان النقطة الموسيقية في الاحداث تكون مستمدة كلياً من موزارت وحتى في هذه الحالة لايجري قطع او تعديل المقتطفات بل تترك بتنويعات ومؤلفات موزارت . واحدى النتائج المترتبة على ذلك هي

درجة كبيرة ومقبولة من التركيز . ففي الوقت الذي تسهم به الموسيقى باغناء اللحظة البصرية فانها تعزز من ادراكنا لعبقرية موزارت في التأليف الموسيقى التي ليس لها نظير ان الفلم زاخر بموسيقى موزارت ليخلق جواً من حضورها الدائم لكي يحدد بالتالي غيرة ساليري بشأن التهديد الذي يمثله زميله الأصغر .

ويتم التوصل الى تأثير كبير ومهم من خلال جعل الموسيقى تنتقل من فاصل الى اخر وبذلك تؤكد العلاقات السببية والترابطية في العملية . ان هذا التطور المفاجىء والمثير في السينما الذي يحضر عرض الفلم أن مثالينْ (من امثلة عديدة) يستطيعان توكيد أصالة التكنيك الذي يقوم اساساً على استخدام الموسيقى بمرونة عالية . يتضمن المشهد (٤٩) من السيناريو صوت طالبة ساليري، كاثرينا كافاليري Katherina Cavalieri قبل البدء بدرسها، تسأل ساليري عن امكانية إيجاد ادوار غنائية لها في اوبرا موزارت الجديدة التي تتناقلها ألسن الناس ـ وعبثاً يحاول تغير هذا الموضوع حين يطلب منها ان تواظب على تمارينها الصوتية ان توجيهات السيناريو تقدم طريقة من شأنها ان تسمح للحدث بأن يثب الى الامام وفي ذات الوقت تمنحنا تصوراً عن اصرار كاثرينا الاهوج :

«المشهد (٤٩) هو اي ساليري يضرب على الوتر بقوة من جديد . وتغني كافاليري وفق الطبقة الصوتية التالية وتتبعها باخرى وتؤدي تمارينها بكل جدية .

وفيما تمضي برفع طبقة صوتها على نحو متصاعد فأن فرقة الاوركسترا المصاحبة لها بمنتصف لحن «مارتن الير آرتن» من «سيراغليو» تقترب اكثر وتتحول الموسيقى من مجرد تمارين الى اللحن المبالغ في زخرفته . ويبهت المشهد تدريجياً على وجه المغنية لتظهر فجاة من جديد ليس فقط معتمرة عمامة بل متبرجة ومرتدية ملابسها وفق الطراز التركي، ويستمر المشهد . المشهد (٥٠) تشغل المسرح صالة اوبرا في فينا عام ١٧٨٠ . بطلة الاوبرا (كافاليري) في حالة هجوم عنيف وهي تخاطب الباشا بأزدراء وتحدٍ» .

ونجد نفس النتيجة المذهلة في العلاقة بين زوجة ابي موزارت الفظة والبليده، فراو ويبر، وبين ملكة الليل الغليظة القلب في اوبرا موزارت الموسومة «الناي السحري» في المشهد (١٥١) توبخ فراو ويبر موزارت بكل قسوة وذلك لعدم تعامله مع كونستانزا بشكل افضل . ان تعنيفها الحاد يربط الحدث بعرض الاوبرا في المشهد (١٥٢) . ينص السيناريو :

«المشهد (١٥١) بصرخة عنيفة يتحول صوت مدام ويبر الى النبرة الحادة للحن الفصل الثاني من ملكة الليل في «الناي السحري» ويبهت المشهد ليصل الى :

المشهد (١٥٢) صالة مسرح شيكاندر في «ويدن» الوقت ليل . على خشبة المسرح نرى ملكة الليل وقد ارتدت ملابس غريبة وتلح على ابنتها بشدة لأن تقتل سارا سترو» .

ان نموذجاً اخيراً يكشف الابعاد الموسيقية لفلم «اماديوس» يؤلف الجزء النهائي برمته، بدأت من المشهد ١٦٢ وانتهاء بالمشهد ١٧٣ ففي فاصل بالكاد يصدقه المرء يبدو موزارت المنهوك القوى والمحتضر مستنداً على حافة فراشه وهو يملي على ساليري بقية «موسيقى قداس الموتى الذي اكمل نصفه واذ يتمتم موزارت بوهن بالغ الخط الايقاعي والتعليمات الخاصة بالصوت وآلات العزف يدونها ساليري على الورق باهتياج شديد وحالما يتم طبع النوتات على الورق فان أنغام ما املاه موزارت تسمع على الفور ضمن الموسيقى التصويرية للفلم بهذه الطريقة المتقطعة يتم نقل الاملاء الكلامي الى الورق ومن ثم تتحول النسخة المكتوبة بدورها الى موسيقى قوية نسمعها تصدح في «موسيقى قداس الموتى» .

ويتزامن مع ذلك وجود لقطات بصرية تقحم بنمط الاملاء والتي تصور زوجة موزارت اكونستانزا، وهي تركب عربة وذلك للبدء برحلة ليلية في طريق العودة الى البيت لتكون بجانب زوجها . وحصيلة ذلك كله هي لقطات بصرية وجمل موسيقية طباقية (ذات علاقة بالطباق الموسيقي) . ان الموسيقى تنبعث من «موسيقى قداس الموتى» الرائع لموزارت وانها تغمر جو الفلم لتواكب الصور البصرية للزوجة القلقة وغريمه ساليري الذي يكتب وقد بدا مسعوراً وموزارت المحتضر . ان الجمع بين الصور البصرية والموسيقى المصاحبة لها من شأنه ان يخلق تأثيراً سينمائياً قوياً لايمكن ان يمحى من الذاكرة بسهولة . مما لاريب فيه ان الموسيقى تلعب دوراً رئيسياً في «اماديوس» المسرحية على اية حال تستطيع المسرحية وكما اعترف شافير نفسه بذلك ان تستوعب فقط قدراً محدوداً من الموسيقى «بدون تخريب المسرحية وتحويل الحدث الى حفلة موسيقية» ويمضي الى القول بان الفلم من جهة اخرى «يتقبل الموسيقى إيجابياً على شكل فيض» . وما كان في الاصل مقتطفات من الجمل الموسيقية التي تسمع كخلفية للحدث في المسرحية الأصلية قد اصبح إسرافاً في الموسيقى تنثال حول الجمهور في صالة

عرض الفلم .

هل ادى الضخ الهائل للموسيقى الذي قام به شافير الى عرض ناجح لفلم «اماديوس»؟ ان النجاح على صعيد شباك التذاكر مسألة واحدة بطبيعة الحال والنجاح الفني ربما مسألة اخرى . على الصعيد التجاري تبشر النتائج بالخير في وقت إعداد هذه الدراسة وعلى الصعيد الفني يمكننا القول بان الفلم قد حقق فعلاً الكثير من غرض شافير الأصلي . فالبذل الهائل للطاقة والاموال لانتاج هذا الفلم باشكال موازية لمؤلفات موسيقية تدر ارباحاً طائلة ومن ناحية بصرية يؤدي تصوير الفلم في براغ الى تحقيق شيء اكبر من مجرد التوثيق فالأهم من ذلك هو ان كلا من المشاهد الداخلية الخارجية تستحضر خلفية البيئة القاسية احيانا والباذخة احياناً اولى في حياة موزارت وظروفه . ان هذا الاستحضارات البصرية والسمعية تعتبر ناجحة تماماً .

واذا كانت هناك تحفظات حول فلم «اماديوس» الباذخ فلعلها تنبع من المشاكل الناجمة عن الاهداف السينمائية فعلى الرغم من ملء المشاهد بشخوص واقعية والتي تسير اليها المسرحية فقط (مثل ليوبولد موزارت، فراو ويبر، شيكايندر وغيرهم) الا ان اداة فورمان الآلية اكثر تنتهي في اخر المطاف بتبسيط صراع القصة . وحين يعيد الفلم النظر في شخصية موزارت حتى بمجرد مقارنة بسيطة مع المسرحية الاصلية فانه يجعله يبدو مبذراً ومزعجاً ومهذاراً بدلاً من ان يكون شخصية تراجيدية تفصح افعالها عن مسيرة حياتها مرة بعد اخرى .

وفي الوقت عينه وحين يبتعد مركز ثقل الفلم عن ساليري ومشكلته الروحية الخاصة بالفن والالوهية فان مسار القصة يتبسط اكثر اذ يصبح حدث الحبكة الرئيسية بالنسبة للفلم حكاية ذات خط واضح قوامه كيف دمر ساليري حياة موزارت؟ ان اثر «المكيدة» يتبدد حين تطرح الدوافع بمثل هذه الخطوط العريضة . والتأثير الاخر هو ان الفلم يتخذ ايضا ايقاعاً قائماً على الفواصل وهذا الشكل الذي يعتمد الفواصل الموسيقية يفضي بدوره الى ايجاد فلم اطول من اللازم ولحسن الحظ تساعد موسيقى موزارت الرائعة التي تعزف في الفلم على تخفيف امتعاض المتفرجين الذين قد ينفد صبرهم .

اذن لقد وفر فلم «اماديوس» للكاتب المسرحي بيتر شافير فرصة لتطوير تصوراته عن الموسيقى والفن بصورة فاقت حتى مسرحيته والعلاقة المحتملة لهذه التصورات بما هو الهي وسواءً اضاف شافير شيئاً جديداً الى مفاهيمه التي اثارت اهتمام جمهور مسرحيته ام لا فتلك مسألة اخرى . ان اولئك الذين يجربون كلا النسختين، المسرحية والفلم، هم وحدهم الذين يستطيعون ان يحكموا بتجرد وموضوعية وهم في هذه الحالة يحكمون لانفسهم .

عن: Modern Drama Vol — XxvIII NO — I March 1985

(١) الرجتيم : موسيقى امريكية زنجية الأصل (المترجم)

(٢) ان الارقام المتسلسلة تحت الرمز (ك) والتي تقترن عادة بأعمال موزارت هي الارقام المستوحاة من تصنيف كوشيل Kochel وهذا يصف اعماله بدءاً من (ك) وهي مينوويت البيانو والثلاثية التي ألفها حين كان عمره ستة اعوام! وانتهاءٍ ب (ك٦٢٦) «موسيقى قداس الموتى»، عام ١٧٩١ والتي لم تكتمل حين وافته المنية، ولودفيج فون كوشيل (١٨٠٠ ـ ١٨٧٧) عاش في سالبرغ وفينا وهو من محبي الموسيقى وكان يشعر بالضيق لعدم وجود اي تصنيف مناسب لعمل موزارت وهكذا اقدم على انجاز هذا التصنيف التاريخي والموضوعي لاعمال موزارت الذي نشر عام ١٨٦٢ (المترجم) .

الرواية والفلم

◆ طاهر عبد مسلم

«الرواية هي المثل الأعلىٰ لكل العلاقات الدقيقة التي اكتشفها الانسان»

د. هـ ـ لورنس

«السينما سواء احببنا أولم نحب، هي القوة التي تصوغ اكثر مما تصوغ اية قوة اخرى ـ الاراء، والاذواق واللغة والزي والسلوك، بل حتى المظهر البدني لجمهور يضم اكثر من ستين في المائة من سكان الارض»

«اروين بانوفسكي»

ان العلاقة بين الرواية والفلم هي علاقة تستند بشكل اساسي الىٰ الدور الذي تضطلعان به، في مدىٰ تفاعلهما مع الوجود البشري واستيعابها لحقيقته وادراكهما العملي لاشكالية هذا الوجود. . ولكون هذين النشاطين الابداعين قائمين علىٰ عملية الخلق اساساً، ولقدرتهما علىٰ ذلك فهما الاوفر حظاً من الجماهيرية والاكثر فعلاً وتأثيراً في اوساط الجماهير. .

فأذا كانت الرواية كما يحددها النقاد الاجتماعيون امثال جورج لوكاش ولوسيان غولدمان بأنها الشكل الفني الاكثر استيعاباً لتراجيديا الفرد في المجتمع المعاصر، فأن الفلم قد استطاع ـ ان يتجاوز كل الحدود التي قيدت الرواية وان يكون ذلك الفن الاقرب للجماهير. . .

واذا كانت الرواية هي النص المكتوب ـ اساساً ـ فأن السينما هي الصورة اساساً. . . وقد استفادت السينما من الرواية بتناول النص المكتوب لتبعث فيه امكانات تعبيرية اعمق واغزر واكثر دلالة، ناقلة اياه من نص مكتوب الىٰ نص مرئي. .

ويقول جورج بلويستون:

ان الروائي والمخرج السينمائي يلتقيان في جانب اساسي هام، هو أنهما يدركان بصرياً بواسطة الرؤية بالعين ومايتبع ذلك من فعل تخيلي عقلي، وبين الادراك البصرى والتخيل العقلي يكمن الاختلاف بين واسطتي ـ Media ـ الفلم والرواية. . . [1]

ان الروائي عندما يعتمد على رؤيته للمتغيرات الحياتية وانعكاسها في ذاته ـ المفكرة، المتأملة ـ فأنه يشحذ قدرته علىٰ التخيل في اعادة صياغته للرؤية هذه باخضاعها للاشتراطات المطلوبة للطرح الابداعي. . انه يستند الىٰ عمليات الاحساس والادراك والتحليل واعادة التركيب لتكوين العمل الفني شكلاً ومضموناً ذلك لأن العمل الفني لاينقل الاحساس كما هو ـ بل يعادله، لان الاحساس الذي يثيره الفن يختلف عن الاحساس الذي تثيره الحياة وبناءً عليه، اذا لم يترجم الاحساس الىٰ (معادل موضوعي) انتقل الىٰ القارئ كما هو في الحياة وبذلك يفقد العمل الفني اثره وتزول صفته البلاغيه [2]

ان العمل الروائي يحرص علىٰ ايجاد المعادل الموضوعي فكرياً معبَّراً عنه بلغة مكتوبة. . فيما يقدّم الفلم بالمقابل المعادل الموضوعي الصوري وكذلك فهو يحول مايعبر عنه الروائي بالكلمات في اسلوب السرد والوصف يحول ذلك الىٰ مرئيات وحقائق مجسّده بالصورة المتحركة. .

ورغم ان الاختلاف في الوسط والوسائل التعبيرية فان كلاً من الرواية والفلم يلتقيان ـ عضوياً ـ في الحكم الاستاطيقي ـ «aesthetic JudJMent» او الجمالي، المؤسَّس علىٰ مبادىء عامه

شمولية تتضمن في كليهما ـ أي في الرواية والفلم، الشكل والثيمة المعروفة ـ Theme ـ وغير مستبعد أن نجد الاختلافات قائمة بين الشكل والثيمة في الرواية عنها في الفلم لأن كل واحد منهما يتلاءم مع الوسط والامكانيات التي يوفرها هذا الوسط. [٣]

ان السينما بحكم واقعيتها العلمية لاتلتقط غير مظاهر محدودة ودقيقه لطبيعة الاشياء والفرق بين التعبير والصورة يظهر من خلال تعريفهما او فهمهما اذ أن الكلمة فكرة نوعية، فالبيت هو أي بيت كان والشجرة أي شجرة كانت اما في الصورة فلكل منهما دلالة (دقيقة) (محدود) (نوعية) فالبيت في الفلم محدّد واوصافه متميزة دقيقة مدركة وكذلك الشجرة. [٤]

ان الفلم يعرض علينا الحوادث ونحن جالسون وكأنها تدور امامنا وانجح الافلام هي تلك التي تقتصر قصتها على فعل درامي واحد. يمكن تلخيص احداث الفلم من خلال هذا الفعل الى بضعة سطور تكثف الاحداث وكأنها تجعلها حادثة واحدة ذات فروع واحداث ثانوية وهذا التلخيص يطلق عليه «الفكرة الرئيسية» «أو المقدمة المنطقية» ويقول احد المتخصصين «اني لا اعرف مسرحية واحدة لايمكن تحديد لبها اومدلولها او فكرتها الرئيسية في بضعةسطور مهما كانت معقدة وهو مايعرف بعدة تسميات كالفكرة الرئيسية او جوهر الموضوع او مضمون الاحداث او الفكرة الموضوعية Theme [٥] ان مخرجاً واقعياً بارزاً مثل جان رينوار في فلمه "بودو ينقذ من الغرق" يمنحنا امكانية ادراك الفكرة الرئيسيه للفلم وهي انقاذ بودو المتسكع الشريد من الانتحار ومن ثم انقاذه من حياته الراهنة المملة، وكذلك في فلمه جريمة السيد لانج وافلام واخرى، ان مجرد وجود عنوان طويل نسبياً يدل على الفكرة ومضمون الفلم حتى تقترب بعض العناوين من تلخيص هذه الفكرة. وتبقى القضية الاساسية هي الحرص على الفكرة المحددة والهدف الذي يحققه سيناريو الفلم، وهو مايعبر عنه المخرج الواقعي الهندي المبدع ساتياجت راي قائلاً:

«لقد اكتسبت من رينوار مسألة هامة ـ هي ضرورة الحفاظ على ـ عصارة ـ السيناريو. انها الفكرة المرنة المؤثرة ضمن كيان العمل الفلمي التي يجب أن لاتجمدُ وتمسخ بتفاصيل ثانوية» [٦]

ان الفكرة في الفلم والفكرة في الرواية هي الجزء من كيان هذا



رينيه كليمان

العمل الفني وفي كل منهما تكون مسألة التعامل مع متغيرات الواقع هي بوصلة هذه الفكرة والمتجه الذي تتخذه، فكل منهما يعالج الواقع و لايمكننا أن نقيم تعارضاً بين السينما والفن الادبي او بينها وبين الانواع الادبية متذرعين بتضاد بين نقل الواقع وبين تغييره، فالسينما هي ايضاً تغيير للواقع وذلك بالموضوع والمونتاج والايقاع ولهذا يتم الخلط بين التعبير الملموس والتعبير الواقعي. [٧]

ومع هذا فأن السينما تتيح نقل فكر وخيال المؤلف بشكل مباشر اكثر بكثير من زخارف الاسلوب الكتابي...

ان السينما تلتقي مع الرواية في الجانب الهام الذي سبقت الاشارة اليه، الذي يقوم على ـ الفعل ـ الذي يُنتشل من الاطار السردي والوصفي المكتوب الى المدى المرئي المسموع، وعلى هذا الاساس اصبحت الدائرة المفيدة للسينما في النوع الروائي تتقلص لتقتصر على روايات الازمة الاكثر اختصاراً في الوقت الذي يتم التعبير فيها قبل كل شيء عن طريق السلوك الخارجي للشخصيات [٨]

ان رواية انطوني بيرجز ـ البرتقالة الميكانيكيه ـ التي اخرجها ستانلي كوبريك للسينما هي من نمط تلك الروايات التي تعتمد الصورة اساساً، ويتفجر فيها الحدث تفجراً متصاعداً معبراً عن دواخل الشخصيات. فالصور التي رسمها بيرجز وجدت تألقها على يد كوبريك، فأجواء العنف الذي تمارسه مجموعة الشباب الذين يعيشون تغيرات العصر في ضياع كامل وسط الانحراف والجريمة والجنس، اجواء العنف عند بيرجز مكثفه ودقيقة وهي مكتوبة جملاً ولكنها صور قبل ذلك..

ان الروائي ـ أي روائي ـ يستطيع أن يخصص عشرين فصلاً

للحديث عن اجداد بطل من الابطال ولكن ـ اين هي الصورة التي تُجسّد ـ الصورة التي تدعم البناء الدرامي للشخصية المحورية في السياق الفلمي ان هذا النمط من السرد غير موجّه للسينما ولا يجد له مجالاً للابداع سينمائياً في حين تردد عباره للروائي تقول : وسافر [م] الى لندن . . ان هذه العبارة بكلماتها القليلة تجسّد في دقائق ـ وهذا سقف زمني طويل سينمائياً اذا لم يخدم الفكرة ، انها عبارة تجسّد بعدد من طريق التعبير كثيرة . .

ان قضية الزمن هي قضية هامة للسينما ، فالفلم بفضل مده الزاخر بالصور وعدم اكتراثه المطلق بالزمن يشبه الى حد مذهل مجرى الوعي والاحساس الذاتي بالزمن عند البشر ، ولهذا يلعب الزمن دوره المدهش في السينما . . ويرى بالاش بعداً ثلاثياً للزمن في السينما (٩) انه ـ :

1 ـ زمن العرض
2 ـ زمن الحدث
3 ـ زمن الادراك

ان السينما كانت دائماً منجذبة الى حكايات تثير مسألة الزمن وتعبر بطريق مباشر او غير مباشر عن رغبة البشر في التخلص من حتميته المستبدة . . ونجد شخصية بنجامين في "رواية الصخب والعنف لوليم فولكنر، (١٠) شخصية المعتوه الذي يشعر أن فترات الزمن وكأنها موجودة معاً . او الزمن بالنسبة لكونتن الذي قرف كل شيء واتجه للانتحار ، ان أُباه يعطيه ساعته قائلاً له : ـ « اني اعطيك اياها لا لكي تذكر الزمن بل لكي تنساه بين اونة واخرى» . . الزمن من جهة بنجامين وكونتن زمن متداخل ومبهم وعميق ومتشابك . .

ويطالعنا الدوس هكسلي في رواية «العالم الطريف» (١١) وترجمت الى ـ عالم جديد شجاع ـ «Brave new World» ، في هذه الرواية يخرج هكسلي الى يوتوبيا متغلبة على الزمن يصبح فيها التاريخ اكذوبة كبرى وتلغى فيها الفردية والاختلاف الشخصي ويرفع شعار «الجماعة، التشابه، الاستقرار» عالم «سافيج» ـ الذي ينشد الحب والجمال والاحساس بالمشاعر السامية وتكريس الزمن للمثل والقيم التي خرجت عليها الجماعة وراحت تعبث بالاحساس الانساني الذي يحققه هذ الزمن . .

ان هنالك الزمن الملغى في السينما . . اي ماهو خارج


جان رينوار

الزمن . . خروج على قوانينه وتأثيراته . . ويبرز الزمن الملغى في فلمين سينمائيين الاول مدموزيل جولي من اخراج الف سيوبرج حيث يشبه الى حد كبير مجرى الوعي ، وتسجل المدركات الخارجية الحقيقة واعمق الحوافز النفسية في نفس مستوى اللحظة ـ المعاشة وكذلك في فيلم وفاة بائع متجول لأزلو بنديك . (١٢)

وهذا يقودنا الى مايعرف بـ «تيار الوعي» «stream of concious» التقنية البارزة في الرواية الحديثة في استبطان الذات والتوغل في اعماقها واقبيتها البعيدة وتلمس الهواجس والاحاسيس وتداعيات الطفولة المبكرة والخبرات المطمورة في الذات غير الواعية . . ان الجهاز الرئيسي للرواية الحديثة الذي يتم بواسطة تسجيل اشارات الوعي وماتحت الوعي ، هو المناجاة الداخلية ـ المونولوغ . . (١٣)

وتقول فرجينيا وولف :

«اختبر الروح العادية للحظة واحدة خلال يوم اعتيادي واحد فستجد انها تستقبل مجموعة كبيرة من الانطباعات التافهة والخيالية والمشوشة» (١٤) ومعلوم ان جيمس جويس يعد علماً بارزاً في توظيف تكنيك المونولوغ الداخلي ، وذلك عبر شخصية ستيفن ديد اليوس في "يوليسيس" وفي رواياته الاخرى "يقظة فينكان" وصورة الفنان في شبابه . .

ويقول الناقد ديفيد ديجس في تعريفه لتيار الوعي :

ان اسلوب تيار الوعي في ادق واقوى تعريفاته هو "قدرته على تحقيق العمق" ، انه يقدم الشخصية خارج الزمان والمكان في معنيين :

الاول: انه يفضل تقديم التسلسل المتعاقب للاحداث.

الثاني: انه يقدر على تقديم خاصية الحالة العقلية للبحث بشكل كامل وذلك بوسيلة متابعة التداعيات والافتراضات العقلية النائية والمنعزلة[١٥]

ان اسلوب جويس الذي اعتمد تكنيكاً روائياً باهراً من خلال الحوارات الداخلية والمونتاج الفلاش باك ـ flash Back ـ التداعي للماضي او العودة للماضي.

وفي السينما نأخذ نموذجين للمخرج السويدي المبدع انجمار بركمان النموذج الاول فلمه ـ بيرسونا ـ حيث تدور الاحداث في خواء وانعدام للزمن. اندماج شخصية اليزابيث ـ الشخصية الرئيسية ـ مع ممرضتها «الما»، الممرضة التي خاضت تجربة قاسية في حفلة داعرة انها تروي ذلك لمريضتها المتوقفة عن الكلام بعد ادائها دور الكترا في المسرح. الزمن متداخل بين ذكريات اليزابيث وتيار الوعي الذي تنشبه فيها شخصية الما.. انهما شبيهتان في كل شيء بل انهما شخصية واحدة احياناً من وجهة نظر اليزابث ولكن كسر الايهام يعمد اليه بركمان فجأة بالخروج من تيار الوعي الى لقطات عزلة اليزابيث ثم الخوض في لاوعيها بلقطات للوجوه الممتزجة وصور الشيطان والعنكبوت والمعسكر النازي الخ.

وفي المشهد الافتتاحي لفلم ـ التوت البري ـ يدور الحدث في مدينة خالية من السكان، البيوت مهجوره، والشيخ لوحده يتطلع لاحد المداخل. عربة تتقدم بلا حصان ولا حوذي وتطلق صريراً تتهشم عجلاتها ويسقط التابوت الذي يفتح وتخرج منه كف تمسك بالشيخ.. عالم بلا زمن ساعات شُلّت عقاربها ومظاهر موت كامل ولكنه موت يتربص ويقترب.. انها لحظات احتضار الشيخ وتيار وعيه فحسب..

ان تكنيكي ـ العودة للماضي والتطلع للمستقبل ـ flash for ward يقصد من ورائها الخروج عن دائرة الزمن الحاضر المعاش والفكاك منه والعودة الى حيوات الشخصية في ايامها الغابرة او احلام يقظتها او مشاريع الغد بالامساك بالمستقبل..

ان تكنيك العودة للماضي هو اكثر الطرق التفسيرية اهمية من وجهة نظر القصة الفلمية، واذا كانت الرواية هي التي اوحت به الى المخرجين فأن السينما قد استخدمته بتوفيق عظيم، فالعودة للماضي وسيلة تعبيرية تسمح بمرونة عظيمة وحرية في السرد اذ



انطوني بيرجز

تسمح بقلب التواريخ وتسهيل الحفاظ على الوحدات الثلاث التقليدية او على الاقل، وحدة الزمن، مادامت وحدة الحدث سائرة من تلقاء نفسها[١٦]

وفي بحثنا في الزمن الروائي نجد الزمن ينساب والرجال والنساء في الروايةمنهمكين في الحديث والعمل وينسون الزمن، ذلك الذي نقرأه في وجوههم وفي التغير الذي يصيب جوهر افكارهم بينما هم يستفيقون على سيرورة الزمن في وقت يكون قد مضى افضله.. ان مثل هذا نلمسه في رواية الحرب والسلم لتولستوي.[١٧]

والمكان هو البعد الاخر في البناء السينمائي او الروائي بعد الزمن والحدث، فعلاقة السينما بالمكان يعبر عنها موريس شير ر قائلاً:

«ان السينما هي فن مكان.. السينما تجعل من المدة الزمنية بعداً من ابعاد المكان».

والسينما تعالج المكان بطريقين:

١ ـ تعيد بناءه وتجول فيه بالكاميرا 2 ـ تحققه بخلق ابعاد مكانية اجمالية تركيبية يدركها المتفرج من تراكب وتتابع اماكن جزئية قد لا تكون لها اية علاقة مادية فيما يسبقها.[١٨]

ويقول انطونيوني ـ المخرج الايطالي المعروف:

«ان الفلم هو اختيار المكان، اي أنه اي مكان لم تمتد اليه الايدي بعد، الفلم سيولد من المحتوى الفكري للصراعات والتكاملات الموجودة في ذلك المكان او المحيط[١٩]

واذا كانت السينما تجسد في المكان واقعيتها واجواء احداثها

بالصورة المفصحة عن ذلك فأن الرواية توظف المكان لموضعة وتحديد الشخصيات واطر الحدث الاجتماعية والتاريخيه وغيرها . ان رواية مثلاً «جسر على نهر درينا» للكاتب اليوغسلافي ايفو اندرتيش [٢٠] نوظف المكان وحو جسر درينا في توحيد افعال الناس حتى يصبح الجسر بؤرة تنعكس عندها رغباتهم وهواجسهم وخواطرهم وافراحهم . . . وعنده يؤبّن موتاهم ويتداولون عنده شؤونهم ومراسم وعقود زواجهم وحتى الدسائس التي تحاك يصبح المكان هو الجسر ، انه كامل عالم اكثر منه جسراً مميزاً بحدود المكانية المحضة ، انه منظار مكبّر يطل من خلاله المؤلف على دواخل مئات الناس ودقائق مشاعرهم ويتابع الاحداث في كنف الجسر على امتداد عصور وعصور . .

ان السينما والرواية تشتركان في امكانية التواجد في اكثر من مكان في أنٍ واحد . والتواجد في أكثر من مكان في البناء الروائي يتيح عملية التضاد بين اجزاء حدث منفصلة في مكان ومتزامنه في الوقت هذا التواجد يجد له مثلاً في السينما في اسلوب ـ المونتاج التبادلي ـ المتقاطع ـ «cross cut» حيث تصور احداث في اكثر مكان . [٢١]

يقول المنظّر السينمائي ـ سيا :

ان ادراكنا للواقع هو اولاً ديناميكي فنحن نجرب المكان بينما نحن نعاني الزمن الذي يفرض نفسه علينا موضوعياً ويستمر بلا توقف حتى اذا لم نكن على وعي تام بمدته . . وفي وسع الفلم أن يمزق المكان الحقيقي ويعيد بناءه باكبر قدر من الحرية . . [٢٢]

وبشكل عام تستند الرواية الى ثلاثة عوامل ـ اولها الزمن الذي تدور ـ فيه وثانيها : احساس الرواية بالتاريخ وهو عنصر نبغ فيه تولستوي الى حد كبير في رواية الحرب والسلم . وثالثها الرؤية الواسعة المستعرضة التي تتناول نماذج عدة من الاشخاص في علاقاتهم الاجتماعية كما نرى ذلك واضحاً في روايات ديكنز وبلزاك ، اما البعد الرابع فهو الذكرى ، هو العودة بعمق الى ماضي الشخصيات وماطوته في اعماق ضميرها وظنت أن النسيان قد سحب عليه ذيله ، فاذا به يبعث اثر موقف او حادثة ما ويعود الى ذهن البطل ووجدانه بكل قوة [٢٣]

ومع هذا فقد استفادت الرواية واستفادت السينما كذلك من الفنون القديمة كالمسرح والرسم وجميع انواع الفنون الاخرى على امتداد التاريخ . . لقد استفادت السينما من الرواية «الحدث» الذي هو العنصر الاساسي في الرواية ، والرواية تأخذ من السينما الطرق التقنية . صحيح أن اغلب الروائيين ابتكروا الطرق التقنية الخاصة بهم لكن هناك من الروائيين من استفاد من «الريبورتاج السينمائي» والفلاش باك الخ . . . [٢٤]

من المؤكد أن روايتي القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، هما اللتان تميزان العلاقة بين الرواية والسينما ، وتجسدانها ، فقد اخذت السينما الكثير من الاعمال الروائية هذه ، ونقلتها الى افلام سينمائية . .

ان روايات كتاب كبار كستندال وبلزاك وهوغو وفلوبير وتولستوي الى اخر القائمة الطويلة لكتاب القرن التاسع عشر ، روايات القرن التاسع عشر هذه قد أهتمت بالوصف الظاهري العياني ، هنالك طرق مسّماة بأسمائها وثمة احياء للفقراء واخرىء للاغنياء ، السرد يستهلك قدراً كبيراً من الفصول في وصف حقل او كنيسه او زقاق بالٍ او حديقه غناء او مرابٍ عجوز او بائع متجول الخ . . وهنا المخازن ممتلئه بالحاجيات والاشياء والعلب ، ان الكاتب يحرص على ذلك ويحرص اكثر على أن يفصح عن ادق المظاهر للشخوص . شخوص روايته بأطوالهم وملابسهم وحتى طباعهم ونوع طعامهم . . الخ .

ان رواية كمرتفعات وذرنج لأميلي برونتي بأسلوبها الذي تنطبق عليه مقولة ـ ان رواية القرن التاسع عشر هي ـ «تاريخ مروي» ـ هذه الرواية نقلت للسينما على يد المخرج وليم وايلر عام 1939 مستنداً الى اسلوبه المعروف بالتزمت في الاخراج وقد جسّدها وايلر بديكوراتها الواقعية واجوائها المطابقة للرواية بما فيها الملابس وحتى المكياج . . ويقول وايلر :

«لقد قررنا أن نسعى الى واقعية على اكبر قدر من البساطة وذلك بأن اتابع حدثاً واتحاشى التقطيع فالاستمرار الذي ينتج عن ذلك يجعل اللقطات اكثر حيوية واكثر اقناعاً» [٢٥]

لقد أمن وايلر بتقديمه لمرتفعات وذرنج بما أسماه بالخضوع امام الموضوع والخضوع امام المتفرج . .

وفي نفس الاتجاه نجد رواية مدام بوفاري لجوستاف فلوبير وقد جسدها للسينما جان رينوار عام 1934 ـ ان استخدام رينوار اسلوباً في معالجته الرواية بأن يشعر المتفرج بتداخل العقد

السينمائية وتشابكها وازدواج الاحداث التي تصوّر.

ان العرض الواقعي الفعلي لحياة ميشيل او مدام بوفاري لايتقاطع معه الطابع الذي تركته في نفوسنا الرواية على سعتها وتعدد فصولها . . ولكن الاختلاف هو في تجسيد فصول بعينها اكثر من غيرها . .

ونجد رينيه كليمان ـ المخرج الفرنسي ـ يتعامل مع الطبيعيين فيقدم فلمه (جريفيز) المأخوذ عن رواية أميل زولا ، مركزاً على احد احياء باريس القديمة في القرن التاسع متجهاً نحو رؤية اجتماعية للمجتمع الفرنسي . . وكان اريك فون ستروهايم قد قدم رواية الجشع لواحد من الكتاب الطبيعيين وهو «فرانك نوريس» ، حيث تميز الفلم بمطابقته لرواية نوريس ، فالانسان عند الطبيعيين هو نتاج البيئه والوراثه كما هو معروف ، فنجد الفلم صادقاً مع النص الروائي في تجسيده لاعتبارات الطبيعيين مظهراً حياة الطبقة العاملة في كاليفورنيا ـ مطلع هذا القرن ، والميل لتأكيد خشونة البيئة ورتابتها كميزة لرواية نوريس التي حرصت على تحطيم الشخصيات ، علاوة على قيام ستروهايم بالتصوير في الاماكن التي وردت في الرواية فعلاً . .

ان اسلوب وصف الاحداث في هذه الروايات يتميز بأنه يطرح بطريقة صريحة يكون فيها السرد كالصبّه ، ثقيلاً وعينياً ويمكن قياس شكله وحجمه اما في رواية القرن العشرين فأنها تتميز بطريقة في وصف الاحداث خيالية وملتوية لاتصف الحدث ذاته بل تكتفي بالشكل الذي تصب فيه او بمعنى اخر مايحيط بالحدث.[٢٦]

ان الكاتب في رواية القرن العشرين لايكتب لامتاع الناس كما في الماضي انه يكتب ليهز الناس ويزعجهم . . انه كتب في بادىء الامر لهم ثم اصبح يكتب معهم ثم تحول الى الكتابة ضدهم . . لقد اختفت رواية الكسندر ديماس وبروسبير وظهر بروست وكافكا وسارتر وفرجينيا وولف.[٢٧]

واذا كانت الرواية الواقعية والرومانسية والطبيعية ومجمل اتجاهات ومدارس الرواية في القرن التاسع عشر ، تتميز بشخصية محورية هي شخصية البطل الذي يرافقه المؤلف في كل حركاته وسكناته منذ مراحل طفولته ، فأن هذا البطل كما تقول ناتالي ساروت :

«قد بدأ يفقد كل شيء باستمرار وانتظام ، بيته المبني باهتمام والمملوء حتى السقف بمختلف الاشياء بما في ذلك اصغر واتفه الاشياء والملابس والمستندات والوجوه وماهو اغلى من ذلك واثمن وهو شخصيته المميزه وفقد في بعض الحالات اسمه» . .

لقد اصبحت شخصية البطل خارج الزمن الجديد والوسيلة التي تمنحها امكانية البقاء على صفحات الكتب ومجرى الاحداث غير ضرورية[٢٨] واذا كان ظهور مارسيل بروست قد حطم الاطر التقليدية وحقق الثورة الروائية في رائعته ـ عن الزمن الضائع ـ ومنح الرواية البعد النفسي في تحليلات دقيقة ، فأن ظهور سارتر وكامو قد قدما لنا رواية الحدث النفسي القائم على التحليل الدقيق والعميق . .

ان الرواية الجديدة قد خرجت عن الاطر المألوفة والتقنيات السابقه المطروقة وتحررت من اسار رواية القرن الماضي . . بل ان الرواية الجديدة هي ليست رواية بالمفهوم المتعارف عليه ، بل هو سرد يتخذ مناخاً روائياً ، سرد بلا حدث ولابطل ، الحدث والبطل في حياتنا المعاصرة قد ماتا والرواية الجديدة جاءت لتعبر عن هذا الموت . .

ان اعمالاً لصموئيل بيكيت قد ظهرت مليئة بالعبث واللاجدوى وابطال ـ كالاوهام وتطالعنا اسماء في تيار الرواية الجديده مثل :

ألان روب غريبه ، ناتالي ساروت ميشيل بوتور جيروم لندن ، كلود مورياك وغيرهم . .[٢٩]

وفي ظل هذا التطور ، اصبح التقارب بين الروائيين وتكنيك السينما واضحاً اذ قاد البحث عن التجديد خطى طائفة كبيرة من الكتاب لتوظيف تكنيك الفلم في عرضه للحدث فثمة مدرسة كاملة من الروائيين الموجودين في اميركا اعتمدت اساليب السينما في الرواية وتحديداً السرد في الزمن الحاضر ورفض التحليل المجرد والتعاقب السريع للعناصر المروية ، والاختصار الى الحد الاقصى في الوصف . .[٣٠]

وفي الوقت الذي نشير فيه الى تأثير السينما في تيار الرواية الحديثه فإن السينما هي الاخرى قد اخذت من الرواية الحديثه الشيء الكثير فقد وضفت مدرسة دوس باسوس وكلادويل وجيمس هاولي تشيز ودازيال هاميت . . ان الرواية الحديثة قد دخلت في سياق استيعاب فنان السينما لمتغيرات العصر وفلسفته ، وكما يقول جان رينوار ان الفنان في السينما لايستطيع

أن يقدم فلماً دون أن تكون له فلسفة شخصية . .

ان التغيير يصبح اكثر الحاحاً بالنسبة للسينما في عالم تتغير احداثه وتتقادم وتتلاحق في كل يوم، هذا العالم الذي يعيش اخر انجازات العلم والتكنولوجيا وهو على ابواب الجيل الخامس من الكومبيوتر الفائق التطور، وعصر الروبرت واعتماده بدل القوى البشرية، وعصر الاجيال المتكونه عن انابيب الاختبار وبنوك المعلومات، وغيرها من المظاهر المذهلة لهذا كله صارت السينما تطرح هواجس الانسان في المجتمعات المأزومة بحيث تخلى روادها عن سؤالهم التقليدي - هل الفلم مطابقاً للرواية الى سؤال أخر يتردد باستمرار هو: هل كان الفلم مطابقاً للحقيقة [٣١]

ان افلاماً مثل اليوم التالي وسنة الحياة الخطيرة وعودة مارتن كوير وباريس تكساس تمثل مقدمة الانتاج العالمي للفترة القليلة الماضية . . وان افلام الخيال العلمي وكائنات الفضاء وافلام الجريمة والاغتيالات السياسية قد طبعت انتاج السنوات الاخيرة وباعتبارها افلاماً اعتمدت في الغالب على مهارة كتاب السيناريو في التقاط خبر معين او حادثة معينه وتقديمها للسينما وليس كروايات حولت الى سيناريو افلام، الا أن هذا لايباعد بين صلة الرواية بالفلم . . بل أن الا لتقاء والتلاقح بين الفنين يظل قائماً وموجوداً مادام الهاجس الذي يحرك المجالين هو تجاوز السائد والمألوف والتقليدي والسعي نحو توظيف امكانيات ووسائل تكنيكية جديدة والهدف هو تقديم رواية اكثر قرباً لملايين القراء . . وفلم اكثر التصاقاً بملايين المشاهدين . .

المصادر والمراجع

١ - GeorGe Bluestone:- Novels into film Uneversity of - california Press- U. S. A. Sixth Print 1973.

٢ - رشاد رشدي : - النقد والنقد الادبي - دار العودة - بيروت . .
المصدر السابق . .

٣ - George Bluestone Novels into film

٤ مارسيل مارتن : - اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي - اصدار وزارة الثقافة والارشاد القومي - مصر ١٩٦٤

٥ ارنست لندجرن : - فن الفلم - الناشر مؤسسة كاظم مهدي - سلسلة الف كتاب [لم يذكر اسم المترجم ولاسنة الطبع]

٦ Marie seton portrait of a Direector, SatiaJit Ray publishd by MRS. Sharda chawla - INDIA ١٩٧١

٧ - ايتيان فيزيليه : - السينما والانواع الادبية - ترجمة طلال سيف الدين مجلة الثقافه الاجنبية العدد الثالث السنة الثانية / خريف ١٩٨٢ - وزارة الثقافة والاعلام - بغداد . .

٨ - نفس المصدر . .

٩ - مارسيل مارتن : اللغة السينمائيه - مصدر سابق . .

١٠ - وليم فولكنر : - رواية الصخب والعنف - ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الطبعة الثالثة ١٩٨٣. ينظر مقدمة المترجم والملحق الخاص بالرواية ص ٤٣ وص ٣٤

١١ - الدوس هكسلي : - «رواية العالم الطريف» - ترجمة محمود محمود - دار الكاتب العربي - القاهرة - الطبعة الاولى ١٩٨٢

١٢ - مارسيل مارتن : - اللغة السينمائية - مصدر سابق . .

١٣ - مينكونيكولوف : - ثورة الفن والرواية - ترجمة د. حسين جمعة / مجلة الاقلام العدد ١١/ آب ١٩٨٠ - دار الجاحظ - بغداد

١٤ نفس المصدر . .

١٥ - جيمس جويس في النقد الادبي الحديث - شاكر نوري : - دراسة في الرواية الحديثة ومصطلح تيار الوعي. مجلة الاقلام العدد ١١/ آب ١٩٨٠ مصدر سابق . .

١٦ - مارسيل مارتن : اللغة السينمائيه - مصدر سابق . .

١٧ - بيرسي لوبوك : - صنعة الرواية - ترجمة عبد الستار جواد - دار الرشيد للنشر - وزارة الثقافه والاعلام - بغداد / ١٩٨١

١٨ - مارسيل مارتن : اللغة السينمائية - مصدر سابق . .

١٩ - مايكل انجلوا انطونيوني : سبعة مخرجين يتحدثون - مجلة الف باء العدد ٤٧٥ الصادرة في ٢٣/١١/١٩٨١/ بغداد .

٣٠ - ايفو اندرتش : جسر على نهر درينا - ترجمة د. سامي الدروبي - دار الوحدة بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨١

٢١ - ايتيان فيزيليه : السينما والانواع الادبية - مصدر سابق . .

٢٢ - مارسيل مارتن : اللغة السينمائية - مصدر سابق . .

٢٣ - صلاح عبد الصبور - مدينة العشق والحكمة ، موضوع : البحث عن القرن العشرين - منشورات اقرأ - بيروت - لم تذكر الطبع . .

٢٤ - الصفحة الثقافيه - جريدة الثورة بغداد - العدد الصادر في ١١/٢ ١٩٨٢

٢٥ - اندريه بازان : - نشأة السينما - الجزء الاول - ترجمة د. ريمون فرنسيس مؤسسة فرانكلين - القاهرة ١٩٦٨ .

٢٦ - يوري شيربـاك : اوراتـوريـا للعـزف الـمـنـفـرد ولـجـوقـة الاطفـال - ترجمة عبد الستار مزبان عباس - مجلة الطليعة الادبية العدد ٣/ آذار ٩٨٢ بغداد - وزارة الثقافة والاعلام.

٢٧ - صلاح عبد الصبور - مدينة العشق والحكمة - مصدر سابق .

٢٨ - مينكونيكولوف - ثورة الفن والرواية - مصدر سابق . .

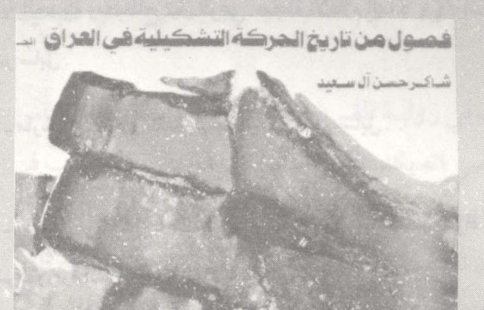
٢٩ - صفحة آفاق - جريدة الجمهورية - بغداد - ماذا قدمت الرواية الجديدة بعد ثلاثين عاماً . . العدد الصادر في ٨٤/٤/١٩

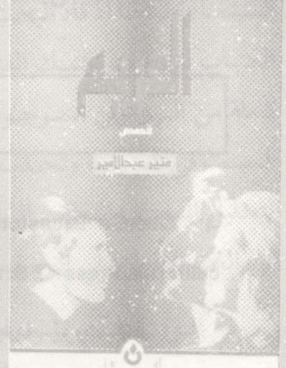
٣٠ - ايتيان فيزيليه : السينما والانواع الادبية - مصدر سابق . .

٣١ - يرجع في هذا الصدد الى : مجلة الفنون الصادرة عن اتحاد المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقيه - مصر - العدد ١٩/ مايس - أبريل ١٩٨٤ موضوع : الخريطة السينمائية وملامح ٨٣ خيرية البشلاوي ص ١٦ وموضوع : السينما العالمية في عام ٨٤ - مصطفى درويش ص ١٩

ويرجع الى مقال مترجم للسيدة ابتسام عبد الله - سينما عام ٩٨٣ المنشور في جريدة الجمهورية في العدد الصادر يوم ٨٤/١/١١ - صفحة آفاق .

صدر حديثاً







الدوافع السياسية في السينما الصهيونية



يسعى الكيان الصهيوني ومنذ نشأته عام ١٩٤٨ الى استخدام كافة السبل للتأثير على العقل وعلى النفسية العربية، فبعد ان استنفذ اهدافه العسكرية والسياسية توجه نحو الادب والفن عن طريق ما تنتجه الصهيونية داخل فلسطين، او اصدقاء افكارها واساليبها في البلدان الاخرى.

وعلى صعيد الادب توجه العرب الى فتح ملفات الادب الصهيوني وكشف اسراره فكان ان تبينا الصورة التي يفكر بها الصهاينة، وكيف يحلمون بتوسيع رقعة وجودهم، وكيف ينظرون الى العرب.. تلك النظرة الحاقدة التي تستهدف النيل من حضارتهم ووحدة كلمتهم..

اما على صعيد الفنون الاخرى، فلا يعرف العرب الا القليل عن توجهات الكيان الصهيوني، وبخاصة الفن السينمائي، الذي تصب فيه كافة الفنون..

وقد طلع علينا الاستاذ: جودت السعد بكتاب يحمل عنوان « الدوافع السياسية في السينما الصهيونية ». وذلك استجابة منه الى حاجتنا لمعرفة كيفية استخدام الكيان الصهيوني لفن السينما، وبغية الوقوف على نهجه في محاربة العرب، والعمل على صد عدوانه من خلال معرفتنا بمنطلقاته..

ذلك ان العدو الصهيوني، يعرف الشيء الكثير عن المجتمع العربي، وقد ترجم الى اللغة العبرية الكثير من الاعمال العربية.. وهو بصدد استثمارها للنفوذ الى هدم ذاكرة الوجود العربي... فلماذا لا نسعى من جهتنا للكشف عن السبل التي يتبعها الصهاينة عبر السينما، وفضحها وتحقيق الحصانة منها؟

يقول جودت السعد في كتابه.. « السينما الصهيونية وجه من وجوه العلاقة بين الفكر والسلوك الصهيوني المدان، ومع ما تهدف اليه الاعمال السينمائية هذه، ظل الاهتمام بها - عربياً - دون المستوى المطلوب وطغى الاهتمام السياسي المباشر والاحداث الطارئة على الاهتمام بامور - كالسينما - هي في صميم العمل السياسي رغم اتسامها (بالابداعية) ويشير الى ان الافلام الصهيونية العالمية ظلت « تسبغ الصفات (السوبرمانية) على كل ما هو يهودي ونقيضه على كل ما هو عربي »

ويكشف المؤلف عن استقبال رئيس وزراء العدو (مناحيم بيغن) للممثلة (صوفيا لورين) في حين تعنى الصحافة العربية بنشر صورها واخبارها الفنية، وتعرض افلامها وافلام (رومي شنايدر)... وغيرهن.

ومع ان الكاتب يحدد مؤلفه كونه « لاينظر الى السينما الصهيونية برؤيا سينمائية » وانما سعى الى « معرفة المؤثرات والمؤشرات التي تساعدنا للوصول الى معرفة (الشخصية اليهودية) والانحرافات المتتالية لهذه الشخصية »؛ فان حاجتنا الى معرفة بتلك الرؤية التي يخاطب الصهاينة من خلالها العالم والعرب بخاصة، كي يصل البث التلفزيوني الى عدد من الاقطار العربية؛ تظل ضرورة ملحة واساسية، كي نعي ذهنية العدو، وكيف يفكر لاحتواء حياتنا، وكيف يتوجه ضدنا، وعن طريق هذا الادراك نتمكن من مواجهته، مواجهة صلبة وقائمة على اسس منطقية... رغم ان جودت السعد يشير الى ان السينما الصهيونية فشلت لعدة اسباب يحددها: بضياع الغائية الاخلاقية، افلاس الادب اذي يعتمده الفلم، عدم اقناع السينمائيين جمهور المستوطنين بالدور الفعال للسينما، وقلة رواد السينما، واستهداف دور السينما من قبل المقاومة الفلسطينية.. كل هذه الاسباب وضعت السينما الصهيونية في مأزق الانتشار، لكن هذا لم يمنع من توفرها على سموم تبثها الصهيونية عبر السينما وبخاصة تأكيدها على الحيف الذي الحقه هتلر باليهود، وعلى عقدة الجنس ومحاولة الكشف عنها بوضوح امام المتفرج العربي من اجل إفساد الاخلاقية.

ويوضح المؤلف بدقة مقتل ستة ملايين يهودي ابان الحكم النازي بقوله:

« اذا قتل النازيون فعلاً ستة ملايين يهودي، فمعنى ذلك إبادة جميع اليهود الالمان الذين لم يبلغ عددهم في اي مرحلة تاريخية اكثر من اربعة ملايين يهودي.. فكيف اذن نسمع عن اولئك اليهود من اصل الماني او الذين خرجوا السجون النازية؟! صحيح ان النازيين قتلوا بعضاً من اليهود، ولكن ما قتل من غير اليهود اضعاف ذلك، وضحايا اليهود كانوا ضمن صفقة وقعها (ليفي اشكول) عضو مكتب فلسطين في المانيا في ذلك الوقت مع هتلر، وتقتضي الصفقة ان يقوم مكتب فلسطين باعداد قوائم باسماء اليهود الفقراء والمسنين، يتولى النازيون إبادتهم، ليحملوا الشباب واصحاب رؤوس الاموال على الهجرة الى فلسطين، وقد تم نقلهم بالفعل على متن السفن الالمانية النازية عملاً بفلسفة (نقاء المانيا) »

ص ٣٥.

تعزيزاً لهذا الرأي المهم، كان يجدر بالمؤلف دعمه بالمصادر التاريخية لتكون حجته اقوى وادل واشمل... خاصة وان العدو الصهيوني يتخذ من التوراة والالام سبيلاً الى تأكيد وجوده وفرض وضعه الشوفيني، والنظر الى الشعوب الاخرى نظرة تحدٍ وإستهانة وانه «الشعب الذي اختاره الله» وهو الذي يجسد الحضارة والرقي... وفي حين لا توجد حركة سينمائية صهيونية خالصة قائمة في الارض المحتلة، إلا في حدود ضيقة جداً، ومعتمدة على تمويل من مصادر مختلفة، إلا ان السينما الصهيونية موجودة وفعالة عبر عدد من الاعمال السينمائية الاجنبية التي تسيء الى العرب،

وتشوه تاريخهم وحضارتهم، ومن ثم تصب في نفس الصوت الذي يرفعه الصهاينة داخل فلسطين وخارجها.. وذلك بالدعوة الى «ان العرب الفلسطينيين ليس لهم وجود بالمعنى الشعبي، بل هم جماعات من البدو والقرويين الجهلة الذين تنقصهم الخبرة القتالية تماماً كما تنقصهم الحضارة والمدنية.

ونظرا (لجهلهم) يقاومون (المدينة والحضارة) التي يحملها اليهود اليهم» ومن ثم الادعاء بان «اليهودي الذي يحمل (حضارات كل الامم) جاء عازماً الى هذه الارض (الخاوية) ليلحقها بركب التحضر والمدينة، وإذا اضطر ليدافع عن هذه (القيم) فانه رب المعرفة العسكرية وممارساتها».

بهذا الاتجاه اخذت السينما الصهيونيه تبلور حقيقة وجودها وضمن سلسلة من الافلام المنتجة في بلدان اجنبية عديدة.

ويكشف المؤلف عن الدور الذي لعبه (نوري حبيب) القادم من ايران مع اخته وافتتاحهما ستوديو سينمائي وانتاجهما فيلم (بلا موطن) الذي كرر فيه اختيار فلسطين (وطناً) لليهود وان هذا (الوطن) «ينتظر عودتهم.. وفاتحاً ذراعيه لاستقبالهم».

ويشير المؤلف الى عناية حكومة العدو بنجوم السينما واستقبالهم بحفاوة كبيراً، وذلك لشعورهم بالدور المهم الذي يمكن لفن السينما ان يقدمه للمتلقي ويؤثر فيه، ويلغي ويؤكد بعض القناعات التي يستهدفها الصهاينة.. ووجود: كيرك دوغلاس، رومي شنايدر، اليزابث تايلر، جريتا جاربو.. في فلسطين المحتلة من شأنه ان يعزز دور السينما الصهيونية وينمي دورها.

لقد انشأ الصهاينة عدة افلام للمجتمعات الصغيرة (الكيبوتسات)، مثلما انشأوا افلاماً ثقافية للمستوطن الصهيوني، في حين صنعوا افلاماً يراد بها خلق نوع من التفكك والانحلال في المجتمع العربي عبر افلام فاضحة..

لقد سقطت السينما الصهيونية في التكرار وباتت اساليبها معروفة، لكنها في نفس الوقت اخذت في الاعوام الاخيرة تنحومنحى جديداً عن طريق انتاج افلام عالمية ضخمة ومترجمة الى عدة لغات، وهي مصنوعة بتقنيات عالية وذكية، بحيث لا تطرح موضوعاتها بشكل مباشر إنما تسلل بطرق خفية عن طريق رفع العلم الصهيوني، او الاشارة الى صناعة صهيونية، او الى التعامل مع اليهود من منطلق يوحي للمشاهد بانه حيادي، في حين يتعاطف من زاوية معينة مع الصهاينة.. وهو نفس السبيل الذي برز في القصص والروايات والقصائد والاغاني التي تفرز في داخلها.. تلك السبل المعادية للعرب وللقيم الانسانية والعدالة والتحضر.

ان كتاب الاستاذ جودت السعد «الدوافع السياسية في السينما الصهيونية» خطوة اولى تسعى الى التوقف وتأمل ومراجعة السينما الصهيونية، على اننا نترقب خطوات لاحقة بهذا الكتاب، لتسهم في إغناء القارىء والمشاهد معاً بجدوى الاساليب الصهيونية سينمائياً والعمل على فضحها وتسليط الاضواء عليها والسعي لمواجهتها بشتى السبل الفاعلة..

* الدوافع السياسية في السينما الصهيونية.
تأليف: جودت السعد.
منشورات: المؤسسة العربية ودار المهد - بيروت - عمان/ط١/١٩٨٣

الان روب غرييه: هل الادب والسينما فعاليتان منفصلتان؟

اجرى الحوار: جان جاك بروشيي.

■ تعريب: محمد بوكاج

[الان روب غرييه، كاتب وسينمائي. نشر «رواية - سينمائية» غير انه لا يكيف مؤلفاته حسب رغبة السينما، كما لا يكتب روايات انطلاقا من سيناريوهاته. لماذا؟]

* في البدء كتبت روايات، ثم كنت كاتب سيناريو لريسيني Risnais في مارينباد Marienbad، ثم قررت تصوير اشرطة بنفسك. كيف تم هذا التطور؟

* اولا، هذا التطور لم يحدث وفق هذا الترتيب: فمشروع «الخالدة» سابق لمشروع «مارينباد» هذا الاخير صوّر من قبل، ولكن كنت اهتم بالسينما منذ زمن طويل، وكان المنتجون قد فكروا في ان يعهدوا لي باخراج شريط قبل ان يوجد «مارينباد» كمشروع. لقد تحقق مشروعي الاول، «الخالدة» الذي كان يدعى آنذاك بـ «الكلاب»، ولكون هذه القضية قد تأجلت فقط، اقدمت في غضون ذلك على كتابة سيناريو وتقطيع نص «مارينباد». ولم استانف العمل في «الخالدة» إلا حين كان «ريسني» يصور بنفسه «مارينباد».

* من الذي رغبك في الوقوف وراء الكاميرا في حين ان القلم كان هو اداة عملك الى ذلك الحين؟

* ومن رغّبني في حمل القلم في حين انني كنت مهندس مختبر؟ نحن نرغب في القيام ببعض الاشياء، واذا كان لنا الحظ في إيجاد من يتيح تحقيقها، ننتهز الفرصة. والغريب في الامر، ليس هو وجود رغبة لدي في إنجاز اشرطة - فهناك اناس عديدون في مثل هذه الحالة - ولكن الغرابة تتجلى في تركي انجز هذه

الاشرطة.

* لكن المشاكل التقنية، ومشاكل التنظيم هي اكثر اهمية حينما يتعلق الامر بإنجاز شريط إذا ما قارناها بكتابة رواية.

● لا ، هناك دائما ما يكفي من التقنيين خلال التصوير من اجل حل هذه المشاكل ، بشرط ان يدرك الكاتب المخرج بوضوح مايريد الحصول عليه . طبعاً ، حين يلم بالتقنية - لانه يتعلم شيئاً فشيئا بواسطة إنجاز اشرطة - يستطيع هو نفسه إمتلاك افكار قطعية ناجمة عن معارف تقنية ، لكن ، وهو مجرد من هذه المعارف ، إذا توفر على افكار دقيقة عن الصور والمونتاج والبنيات الفيلمية ، يكفي تفسيرها للتقنيين ، ولهؤلاء ان يقرروا اية إنارة ، واية عدسية مرئية واجبة الاستعمال .

*منذ زمن طويل كنا نعتقد بأن السينما والأدب كانا شكلي تعبير جد مختلفين

● نعم ، اعتقد انا ايضا .

● غيراننا ، حين نقرأ كتبك وحين نشاهد أشرطتك يتكون لدينا انطباع أننا إزاء نفس الشيء .

● لا اعتقد ذلك . إنه مجرد انطباع سطحي ينبغي الفكاك منه . طبعاً ، يمكن العثور على ثيمات Themes مشتركة ، إنها خاصة بي ، إنها وساوسي ، استيهاماتي ، من جهة اخرى إنها ثيمات خاصة بمجتمعنا . لكن ان نرى تطابقات معينة ، بين جمل وصور ، أرى ذلك عديم الجدوى وامراً خطيراً بالنسبة لي ، هما مادتان مختلفتان كلياً بل متعارضتان . انا اواصل إنجاز اشرطة وكتابة روايات ، ولن انجز اشرطة برواياتي ولا روايات باشرطتي . لانهما فعاليتان منفصلتان تماما إحداهما عن الأخرى . وماهو طريف جداً ، هو انه يبدو انني تبوات رتبة الروائي منذ إنجازي لأشرطة . من قبل ، كان يقال عني : اني لست روائياً حقيقياً ، بل ما انا إلا مهندس حمل القلم ليكتب روايات ، ولكنني بقيت مهندسا . كما لو ان هناك طبيعة مهندس متعلقة بي نهائياً .

وفضلاً عن ذلك ، حين بدات في إنجاز اشرطة ، قيل ، آه ، نرى جيداً انه ليس سينمائياً حقيقياً ، إنه روائي ينجز اشرطة . لقد صرتُ فجاة روائيا لانني كنت اشتغل بالسينما . واعتقد الآن ، انه لكي اتبوأ رتبة السينمائي ، يكفي مثلا ان اشتغل بالرسم ، وهذا بالقطع ليس مستحيلا .

* وتبعا لنفس النهج يُقال بأن شريطك السابق كان الأحسن .

* اجل . اتطور بسرعة كبيرة ، وكل اثر من اثاري الجديدة يخلق تشويشا بالنسبة للأثر السابق الذي تم اخيراً التعود على قراءته او مشاهدته . لقد انتقدوا «الغيرة» Lajlousie آخذين «المتلصص» كمرجع ، ثم انتقدوا «منزل الموعد» آخذين (الغيرة) كمرجع . وبنفس الطريقة ينتقدون (عدن LEaen ، آخذين (الخالدة) كمرجع ، ناسين تماماً انه حين إخراج «الخالدة» تم قتله من قبل النقد .

آنذاك ، لم يكن الشريط يعادل قيمة مسمار ، والآن صار من كلاسيكيات السينما . إنه الشيء مضحك ! وغالبا ما ينس المدونون الاخباريون ماكتبوه قبل بضع سنوات .

* لست وحيداً في هذه الحالة : لاحظ نقد أفلام هوستون Huston : الشريط السابق دائما هو العمل الرائع والشريط الجديد دائما يخفق .

* إنه شيء مُسل ، ومؤسف ايضا بالنسبة للمؤلف الذي يفضل ان نفهم ونحب ماهو بصدد إنجازه وليس على الاطلاق ما انجزه منذ عشر سنوات . إلا ان الأمور تمر دائما هكذا : الأثر الجديد الذي لم يخلق بعد اتجاه ، جمهوره ، مرجعياته الخاصة به ، لايمكن إلا ان يُدان . وشيئاً فشيئاً يصير جديراً بالقراءة ويخلق نظاماً مرجعيا ، يعني نظام قيم ؛ إن الأثر الذي ياتي فيما بعد بدوره مُدان بشكل قسري ، لانه يتخلص من هذا النظام ، ويسير ابعد من ذلك ؛ او يتقدم في اتجاه معاكس . لقد كنت في الغالب ميالا في كل اثر ، والى إنجاز نقيض ما انجزته من قبل ، او على الأقل إنجاز شيء مختلف . لكن الذي سيثير الحيرة بالنسبة لي ، او بالنسبة لاي روائي او سينمائي ، هو التورط في طريق معجب بها ، وتهنئة النفس لكوني استانف العمل من جديد .

* هل لديك انطباع بان عملك ككاتب سيناريو مع «ريسني» كان حقا عملا إبداعيا ؟

* نعم ، لانه لم يكن مجرد سيناريو . ماسلمته لريسني (ونشرته بعد ذلك لدى منشورات «مينوي» تحت عنوان رواية - سينمائية) كان قبل كل شيء شريطا مصوراً لأفكار . اي ما وصفته لريسني ليس قصة بل صوراً . ولقد احترم (ريسني) بشكل دقيق هذه الصور .

* وصف الصور بالنسبة لكاتب السيناريو هو تطاول على دور المخرج .

* حتما .

* هل بدت لك النتيجة وفية لما سبق أن تخيلته ؟

* لقد كان شريطا لريسني يتموضع في خط اشرطته . ولكن حين اشاهده استطيع بالطبع ان اجد فيه شريطي . مثلا : الشريط الصوتي الذي اعترضت عليه دائما ، في حين ان ذلك الذي وصفته كان مختلفا تماما واكثر إثارة من جهة اخرى .

من الممكن ان تكون التغييرات البارعة التي احدثها «ريسني» في مجموع الأثر ، ولو احترم بصرامة متناهية ادنى إشارات الصور او الاقوال التي اقدمها ، من الممكن ان تكون هذه التغييرات هي بالضبط ماراق الجمهور . من المحتمل ان يكون الشريط قد حقق نجاحه الكبير بفضل تدخل «ريسني» الذي نزع عنه خاصيته الفظة .

* هل تعتقد انه من الممكن أن تشتغل ، كما يفعل ريسني ، في كل شريط مع كاتب مختلف ؟

* شخصياً ، لا اتصور امكانية اخرى بالنسبة للسينمائي ، إلا ان يكون كاتبا ومخرجاً في نفس الوقت . وحالة «ريسني» استثنائية . ومن الجلي ان «ريسني» حين يمارس الواقعية ، مع «الحرب قد انتهت» ، لايهمني ذلك بتاتا . فهناك كثير من (ريسني) .

* هل أن مخرجاً كبونويل Bunuel الذي يصور السيناريوهات التي تقدم إليه ، بالنسبة إليك هل هذا غير ممكن ؟

* إن حالة بونويل ، او انطونيوني هي بدون

شك حالة مختلفة - إنهما يفرضان شخصيتيهما ، تصويريهما الثابتين ، بنيتيهما الذهنية على السيناريو بأتمه . إلا انه قد يحدث لبونويل ان يصور اشرطة لايرغب في تصويرها . لقد قال واعاد بان قصة Belle dejour تبدو له بدون اهمية ، وانه لايهتم بهذا الشريط ، في حين ان (تريستانا Tristana) كان على ما اظن ، موضوعا يهمه جداً ...

واتساءل هل اثار (بونويل) التي افضلها ليست هي تلك التي كتب سيناريوهاتها .

* هل يستحيل عليك تصوير سيناريو يقدم لك ؟

* تماماً .

* لكن ألم تكن لديك رغبة في تصوير رواية لست انت كاتبها ؟

* مهما يكن من امر ، فانجاز شريط انطلاقا من رواية يبدو لي قبل كل شيء امراً شاذاً ، إلا إذا اخذنا كتابا كنقطة انطلاق وكوّنا منه شيئاً آخر ، ونسخر منه ولا نحترمه . اما ان ناخذ «الغريب» كما فعل فسكونتي ، ونصنع منه شريطا «وفيا» ، يبدو لي مجرد لغو موصوف . كيف نكون (اوفياء لاستعمال كامي Camus للماضي المركب Passe Compose ؟

* كيف تميز بين الكلمة والصورة ؟

* ليس هناك ادنى فرق ، ولا ارى مجالا للعلاقة . واود كثيرا ان تقول لي كيف ترى هذه العلاقة ؟

*بشكل ما ، الكلمة تعني ..

* لا .

* أعرف أنك تقول بأن الوصف موجود للحيلولة دون الرؤية . ولكنك ايضا تصنع تصاميم سينمائية للحيلولة دون الرؤية .

* اجل بعض التصاميم ... ولكن كل هذه المشاكل تبدو لي حقا بدون جدوى . بشكل عام ، إن فكرة إعداد عدد خاص حول الأدب والسينما تبدو لي معدة لجلب عدد لايستهان به من الخلافات ، تصطنعون قالبا ستصبون فيه اقصى مايمكن من الخلافات .

* ولكن بالخلافات تتقدم الأشياء .

* طبعاً ، إذا اردنا ذلك . يمكنك ان ترى كل العلاقات التي تريدها بين السينما والأدب ، بالنسبة لي لا ارى اية علاقة .

* ومع ذلك ، حين تعرض في شريط «عدن» تلك الشخصية على الحصان المرتدية لصدرية مطرزة ، والتي تذكر في نفس آلان برودولف فالنتينو في شريط «الشيخ الأبيض» وبعبد القادر وعشيرته ، فهذه إحالة أدبية .

* لا ، بما ان فالنتينو غير واقعي ، وعبدالقادر عبارة عن لوحة صغيرة .

* لكن هذا يشبه Pardaillan في الأدب الشعبي .

* إذاً فلنقل إن الأسطورة الشعبية هي التي انتقلت عبر الأدب والسينما في نفس الوقت .

* حينما نشاهد أشرطتك ، نحيل بشكل آلي إلى الرسوم المتحركة . بالنسبة لك هل الرسوم المتحركة ذات طابع سينمائي أو أدبي ؟

* لا هذا ولاذاك . الرسوم المتحركة هي الرسوم المتحركة . زد على ذلك انه حين اراجع نفسي ، فيما يخص اشرطتي او كتبي ، او الرسوم المتحركة ، هذه المراجعة تتم بشكل نظري . لاني في الواقع ، لا اشاهد كثيراً من الرسوم المتحركة التي توافق ما ارغب في إنجازه . على اي حال لا اقصد رسوم (تان تان Tintin او اي رسوم من هذا القبيل . هناك رسوم اكثر معاصرة مثل باربا ريلا Barbarella او على الأخص فالانتينا لكن عالم الرسوم المتحركة ، هو عالم عصري كما نعيشه ، والذي يمكن ان يوجد مع ذلك في السينما او في الأدب . إنه عالم الصورة التافهة ، بدون عمق .

عن

Magazine Litteraire
٤١ — ١٩٧٠

الموقف الشخصي والاعداد الادبي

لويس دي جينيتي

■ ترجمة : هاشم كاطع لازم

في العمل الروائي يساعد الموقف الشخصي على تحديد العلاقة القائمة بين الموادmaterials والراوية narrator الذي يتم من خلال عينيه استعراض احداث القصة ، اي ان الافكار والاحداث تتبلور عبر وعي راوي القصة ولغته ، حيث ان هذا الراوية قد يكون مشتركاً في الحدث أو انه قد يكون بعيداً عنه ، كما انه قد يكون دليلاً يمكن للقارىء ان يثق به وقد لايكون كذلك . وهناك اربعة انواع رئيسة للمواقف الشخصية في العمل الروائي هي : الشخص الاول والشخص العليم amniscent والشخص الثالث والهدف . اما في الافلام فالموقف الشخصي يبدو اقل دقة مما هوالحال في العمل الروائي ، حيث انه رغم وجود مرادفات سينمائية للأنواع الرئيسة الاربعة المتعلقة بالعمل الروائي فان الافلام الاساسية تقع بشكل طبيعي اطار النمط العليم .

ان راوية الشخص الأول يسرد قصته الذاتية ، وهو في بعض الحالات عبارة عن مراقب موضوعي يمكن الوثوق به في سرد الاحداث بدقة ؛ ويمثل (نيك كاراوي) Nick Carraway في رواية (فيتزجيرالد)Fitzgerald الموسومة (غاتسبي العظيم) The Great Gatsby مثالاً جيداً لهذا النمطمن الرواية . اما رواة الشخص الاول الآخرون فمتورطون

ذاتياً في الحدث الرئيس مما يجعل من المتعذر الاعتماد عليهم اعتماداً كلياً . وفي رواية (هوكلبيري فين) Huckleberry Finn يقوم (هك)Huck غير الناضج بسرد جميع الاحداث التي مربها . ومن الواضح ان (هك) لايستطيع اطلاع قرائه على المعلومات الضرورية باكملها ، حيث انه هو نفسه لايمتلك مثل تلك المعلومات . ان الروائي ، بلجوئه الى استخدام هذا النوع من راوية الشخص الاول ، ينبغي ان يسمح للقاريء بشكل او بآخر ، بان يرى الحقيقة دون ان يقوض القبول الظاهري للرواية او يوفر اكبر قدر من الدعم له . وعلى العموم ، يسعى الروائي لحل هذه المشكلة بتوفير الحلول المساعدة للقاريء والتي تعينه على التبصير اكثر مما يقدمه الراوية نفسه . فعلى سبيل المثال حين يقوم (هك) وبشكل متحمس بالتحدث عن فتنة السيرك و (الاعمال المدهشة) التي يقوم بها مؤدو الفعاليات في السيرك فان القاريء المتكلف ينظر الى ماوراء كلمات (هك) ويستدل على ان اولئك المؤدين ماهم في الواقع غير مجموعة رديئة وان اعمالهم المثيرة ماهي الا خدع رخيصة .

ان الكثير من الافلام تستفيد الى حدٍ ما من الأساليب القصصية بالشخص الأول ، غير ان ذلك يتم بشكل متقطع . والمرادف السينمائي ل (صوت) الراوية الادبي هو (عين) آلة التصوير ، وهذا اختلاف مهم ، ففي الرواية يكون التميز بين الراوية والقاريء واضحاً وكان القاريء يستمع الى صديق مايسرد عليه القصة ، اما في الفلم فان المشاهد يتطابق مع العدسة ، وهو بذلك يندمج مع الراوية . وبغية تحقيق سرد قصصي يتعلق بالشخص الاول فان آلة التصوير لابد ان تسجل كل الحدث من خلال عيني الشخصية والتي بدورها ستجعل من المشاهد بطلاً للفلم .

في فيلم (سيدة البحيرة)The Lady Of The Lake حاول (روبرت مونتغمري) Robert Montgomery ان يستخدم آلة التصوير الشخص الاول طوال الفيلم . كانت تلك ، على العموم ، تجربة طيبة وشائقة ، غير انها كانت فاشلة لجملة اسباب : اولها ان المخرج كان قد اجبر على اللجوء الى عدد من الافعال المنافية للعقل . ان جعل الشخصيات تخاطب آلة التصوير لم يشكل عقبة كبيرة ، حيث ان اللقطات المعبرة عن الموقف الشخصي تعبير اخر مألوف في غالبية الافلام . على ان هناك جملة احداث اخفقت بها هذه الصيغة بسهولة ، فمثلاً حين تقدمت فتاةٌ من البطل وقبلته كان عليها ان تنسل خلسةً نحو آلة التصوير وتبدأ بمعانقتها فيما اقترب وجهها كثيراً من العدسة . وعلى نفس المنوال حين اشتبك البطل بمعركة بالأيدي كان على الخصم ان يقوم ببساطة بمهاجمة آلة التصوير التي كانت تصر بشكل مناسب كلما تلقى الراوية ضربةً ما . لذا فان المشكلة الناجمة عن استخدام آلة تصوير الشخص الاول تتمثل في النقل الحرفي . ثم انها تفضي الى خلق شعور بالاحباط لدى المشاهد الذي يود ان (يشاهد) البطل . وفي الرواية يمكن معرفة الشخص الاول من خلال كلماته واحكامه والقيم التي يؤمن بها والتي تنعكس من خلال اللغة التي يستخدمها . اما في الافلام فاننا نعرف الشخصية من خلال ملاحظتنا لرد فعله حيال الناس والاحداث . ومالم يسغ المخرج الى قطع تقليد آلة تصوير الشخص الاول فلن يكون بمقدورنا ان نرى البطل ، حيث اننا سنشاهد مايشاهده هو حسب . وقد قام (مونتغمري) بحل هذه المشكلة جزئياً وذلك باستخدام الكثير من اللقطات المعكوسة Mirror Shots حيث فسحت صورة البطل المعكوسة المجال امام المشاهد كي يشاهد الحالة التي بدا بها بطل الرواية . بيد ان المشكلة الحقيقية ظلت قائمة حيث ان تلك اللقطات المعكوسة تدخل عادة في السياقات الاقل اثارة التي تغدو فيها الحاجة للقطة المأخوذة عن قرب لوجه البطل محدودة الاهمية الى حد بعيد .

واحد اساليب الشخص الاول المفيدة والمتبعة في الافلام تتصف بوجود راوية يسرد قصته الشخصية بالكلمات على المدرج الصوتي [1] Sonndtrack ، فيما تعمل آلة التصوير على تسجيل الاحداث من خلال انواع مختلفة من اللقطات القصصية . ويمثل اسلوب سرد الشخص الاول المركب Multipleاحد الاشكال المشوقة لاسلوب الصوت هذا . في فيلم (المواطن كين) Citizen Kane يقوم خمسة اشخاص مختلفين بوصف الخصال الشخصية ل (جارلز فوستركين) Charles Foster Kane . وقد صاحب كل سردٍ قصصي سلسلة من الارتجاعات الفنية Flashback ، رغم ان ذلك لايتم الا عن طريق آلة تصوير الشخص الاول . ان تلك الارتجاعات الفنية تقدم (كين) بعبارات متباينة نوعا ما ، يعكس كلٌ منها الآراء المسبقية لحالي القصة ، وفيما ينتهي احد الرواة من دورة يقوم شخص آخر ممن عرف (كين) في فترة مختلفة من حياته باستلام المجرى القصصي حيث يقوم بتطويره الى امام لحين قيام راوي القصة الاخير بختام الأمر بحكاية تتصل بايام كين الأخيرة .

غالباً ما يرتبط الراوية العليم برواية القرن التاسع عشر ، غير ان مثل هؤلاء الرواة لايشاركون ، على العموم ، في القصة ، وانما يكونون بمثابة مراقبين ذوي معرفة مطلقة يقدمون للقاريء جميع الحقائق التي يحتاج اليها كي يستطيع استيعاب القصة والتمتع بها . ان بمقدور مثل هؤلاء الرواة تغطية الكثير من الاماكن والفترات الزمنية ، كما ان بامكانهم دخول وعي عدد من الشخصيات المختلفة حيث يقومون باخبارنا بما يفكرون ويشعرون به . ويمكن ، نسبياً ، ايضاً فصلُ الرواة من ذوي المعرفة المطلقة عن القصة مثلما هو الحال في (الحرب والسلام) War and peace ، او انهم قد يمتلكون شخصية مميزة كما في (توم جونز) Tom Jons ، حيث يقوم راوي القصة باشاعة جوٍ من المتعة عن طريق ملاحظاته واحكامه الظريفة حد السخرية .

يعتبر السرد الروائي المتسم بالمعرفة المطلقة أمر لابد منه تقريباً في الفيلم . وفي الادب يتسم كلٌ من الشخص الاول والصوت العليم بانهما محصورين بشكل متبادل ، لأنه اذا ماسعى الشخص الاول الى اطلاعنا عما



يجول في ذهنه بشكل مباشر فانه لن يكون بمقدوره أن يطلعنا ، بشكل مؤكد ، على افكار الآخرين . اما في الأفلام فيعتبر الجمع بين الشخص الاول والراوية العليم امراً طبيعياً . وفي كل مرة يقوم بها المخرج بتحريك آلة التصوير ، سواء كان ذلك في أطار لقطة وأحدة او بين اللقطات ، فانه يعرض علينا موقفاً شخصياً جديداً يمكننا من خلاله أن نقوّم المشهد . كما يمكنه أن ينتقل بسهولة من لقطة تتعلق بموقف شخصي ذاتي (الشخص الاول) الى انماط متباينة من اللقطات الموضوعية . ويمكنه أن يركز على رد فعل وحيد (لقطة ماخوذة عن قرب) أو على ردود فعل متزامنة لعدة شخصيات (اللقطة الطويلة). ان بمقدور مخرج الفيلم ان يبين لنا ، في غضون ثوان معدودات ، سبباً ونتيجة وكذلك فعلاً ورد فعل ، كما يمكنه أن يربط بين فترات زمنية وأماكن مختلفة بشكل فوري تقريباً (الأعداد المتوازي) Parallel editing ، أو انه قد يركب ، وبشكل مبسط ، فترات زمنية مختلفة (العرض المركب) Multiple exposure . وبامكان آلة التصوير العليمة ان تكون بمثابة مراقب نزيه كما هو الحال في الكثير من افلام (شابلن) Chaplin ، كما انت يمكن أن تكون بمثابة مطلق بارع ، أي مقوم للأحداث ، كما هو ملاحظ في الغالب ، في أفلام (هتشكوك) Hitchcock وأفلام (لوبيتش) Lubitsch .

يعتبر الموقف الشخصي المتعلق بالشخص الثالث ، وبشكل اساسي ، شكلاً مختلفاً للموقف المتقبل بالمعرفة الكلية . وفي حال الشخص الثالث يقوم راوية بعيد عن المشاركة بالحدث بسرد قصة من خلال وعي شخصية مفردة . وفي بعض الروايات يقوم هذا الراوية باختراق عقل الشخصية الرئيسة بشكل تام ؟ أما في روايات اخرى فلايوجد هنا فعلياً اي اختراق . وفي رواية (جين اوستن) Jane Austen الموسومة (الكبرياء والهوى) Pride and prejudice مثلاً نعلم ان (اليزابيت بينت) Elizabeth Bennet تفكر بالأحداث وتشعر بها ، بيد انه لايعطى لنا المجال ابداً لولوج وعي الشخصيات الاخرى . وليس امامنا سوى ان نخمن مايشعرون به من خلال تفسيرات (اليزابيت) التي تتسم بعدم الدقة على وجه العموم . وتفسيراتها لاتقدم للقارىء بشكل مباشر كما هو الحال في الشخص الاول . وانما عن طريق وساطة الراوية الذي يخبرنا عن استجاباتها .

في الافلام هناك مرادف تقريبي للشخص الثالث ، غير انه لايتصف بالدقة مثلما هو الحال في الادب . والسرد المتصل بالشخص الثالث يوجد عادة في الأفلام الوثائقية حيث يقوم معلق مجهول باطلاعنا على خلفية شخصية مركزية . ففي فيلم (سدني ماير) Sidney Meyer الموسوم (الشخص الهادىء) The Quiet One ، على سبيل المثال ، تبين لنا الصور المرئية وبشكل مثير بعض الأحداث المروية (٢) المتعلقة بحياة شاب يعوز اسمه (دونالد) Donald؛ وعلى المدرج الصوتي يخبرنا التعليق الذي يقوم به (جيمس اجي) James Age عن بعض الأسباب التي تدفع دونالد للتعرف بالشكل الذي هو عليه ، كذلك طبيعة شعوره حيال والديه ونظرائه ومعلميه ، كما يستخدم الشخص الثالث الكلامي في بعض التعديلات الادبية كما هو الحال في نسخة (جون هيوستن) John Huston المعدلة من عمل (كرين) Crane المعروف بـ (شارة الشجاعة الحمراء) The Red Badge of courge . ولربما يكون المرادف المرئي للشخص الثالث عبارة عن لقطة للشخصية المركزية . وغالبية الافلام تتجه الى توحيد كل من الشخص الاول والشخص الثالث ، فهيتشكوك ، مثلاً ، يتيح لنا المجال للتفاعل مع خبرات شخصية ما وذلك من خلال لقطة تتصل بالموقف الشخصي (الشخص الاول) ثم يعطينا لقطة ماخوذة عن قرب لوجه الشخصية (الشخص الثالث) .

ويندر، في الواقع، استخدام الموقف الشخصي الموضوعي في الروايات على الرغم من ان الكتاب يستخدمون في هذا الموقف بشكل عرضي، في القصص القصيرة مثل استخدام (كرين) له في قصته (الفندق الازرق) The Blue Hotel. كما ان الصوت الموضوعي يمثل شكلاً مختلفاً للشخص العليم . اما السرد الموضوعي فهو بمنأى عن كل ماعداه : فهو لايدخل وعي اية شخصية ، غير انه يقوم بوصف الأحداث من الخارج حسب . ولقد تم تشبيه هذا الصوت ، في الواقع ، بآلة التصوير التي تسجل الأحداث دون اي تميز كما انه يقدم الحقائق ويترك للقاريء الفرصة لان يفسر الامور كما يراها هو . والصوت الموضوعي اكثر ملائمة للفيلم منه للأدب ، حيث ان الافلام تلجا ، وبشكل مبسط ، الى استخدام آلة التصوير التسجيلية . وعموماً يستخدم الموقف الشخص الموضوعي السينمائي من قبل المخرجين الواقعيين الذين يواظبون على استخدام آلة التصوير في اللقطات الطويلة ويتحاشون كل انواع التشويه التي يمكن أن تحمل (التعليق) في طياتها مثل الزوايا الأستثنائية والعدسات والمرشحات .

هناك عدد هائل من الافلام هي عبارة عن تعديلات من مصادر ادبية . وفي بعض الحالات يتطلب تعديل فيلم او مسرحية مهارة تفوق النص السينمائي الاصلي . علاوه على ذلك فان التعديل يغدو اكثر صعوبة كلما كان العمل الأدبي اكثر ابداعاً . لهذا السبب فان الكثير من التعديلات السينمائية تستند على مصادر عادية المستوى ، لأن قلة قليلة فقط من الناس سوف تنزعج من جراء التغييرات التي يتطلبها الفيلم اذا كان النص الاصلي نفسه ليس من النمط رفيع المستوى . من ناحية اخرى هناك العديد من التعديلات التي تفوق النصوص الأصلية الى حد بعيد ، مثل فيلم (ولادة امة) Birth of Nation الذي أخذ عن رواية (توماس دكسن) Thomas Dixon



المبتذلة (الكوكلوكسي) (٢) The Klansman .

ويعتقد بعض المعلقين بانه في حال وصول عمل ادبي الى اعلى درجات التعبير الفني باي جنس كان فان اعداد هذا العمل للسينما سوف يكون ، وبشكل محتوم ، اقل منزلة . ووفق هذا السياق ، لايوجد هناك تعديل سينمائي لرواية (الكبرياء والهوى) يمكن ان يكون على قدم المساواة مع النص الاصلي ، ثم انه ليس بمقدور اية رواية ان تامل بلوغ البراعة الفائقة المتوفرة في فيلم (الهجمة الذهبية) او حتى (المواطن كين) الذي هو في الواقع فيلم ادبي . ان وجهة النظر هذه تحمل في طياتها معنى كبيراً ، لاننا لاحظنا كيف ان الادب والسينما يميلان الى حل المشاكل بشكل متباين وكيف ان المحتوى الحقيقي لكل وسيلة محدد بشكل عضوي بالجنس الذي ينتمي اليه .

ان المشكلة التي تواجه من يقوم باعداد النص لاتتمثل في كيفية اعادة صياغة فحوى العمل الادبي (وهو امر مستحيل) ، وانما تتمثل في درجة القرب من المعلومات الخام للاعداد وهي : الاعداد الحر loose والاعداد الامين Faithful والاعداد الحرفي literal . ان التصنيفات تلك ، في الواقع ، تلائم الجانب النظري حسب ، اما في الجانب العملي فان غالبية الافلام تقع فيما بين هذه التصنيفات .

في التعديل الحر عموماً يحدث ان تؤخذ فكرة ما او موقف ما او شخصية ما من مصدر ادبي ثم يتم تطويرها بشكل مستقل . ويمكن تشبيه التعديلات الحرة للافلام بمعالجة (شكسبير) لقصة من (بلوتارك) Plutarch او بكتاب المسرح الاغريق القدماء الذين اعتمدوا على الاساطير المالوفة . ويعتبر فيلم (كوروساوا) Kurosawa الموسوم (عرش الدم) Throne of Blood احد الامثلة على هذا النمط من الافلام ، حيث يقوم بتحويل مسرحية شكسبير (ماكبث) Macbeth الى حكاية تختلف تماماً عن الاصل ، حيث تجري احداثها في اليابان في القرون الوسطى ، رغم ان معد الفيلم يعمد الى الابقاء على العديد من عناصر الحبكة الموجودة في نص شكسبير الاصلي .

اما التعديلات التي تتسم بالامانة ، كما تشير العبارة الى ذلك ، فتسعى لاعادة خلق الاصل الادبي بعبارات سينمائية مع مراعاة البقاء في اقرب مكان ممكن من روح النص الاصلي . وشبه (اندريه بازين) Andre Bazin من يقوم بالتعديل المتسم بالامانة بالمترجم الذي يجهد نفسه في ايجاد مرادفات للنص الاصلي . ولقد ادرك (بازين) ، بالطبع ، وجود اختلافات جوهرية بين الوسيلتين : فمشكلة المترجم في نقل كلمة شارع road الى ما يرادفها في الالمانية ، اي Strasse او Strada ، ليست بالحدة التي عليها مشكلة معد الفيلم في تحويل الكلمة الى صورة . ويمكن ايراد رواية (ريجاردسن) Richardson المسماة (توم جونز) مثلاً على هذا النمط من التعديل .

ان النص السينمائي الذي اعده (جون اوزبورن) Jahn Osborne يُبقي على جانب كبير من حبكة الرواية واحداثها الرئيسية وغالبية اشخاصها المهمين . وتم الابقاء حتى على الراوية البارع العليم . غير ان الفيلم لم يكن مجرد صورة ايضاحية للرواية ، ففي المقام الاول يلاحظ ان كتاب (فيلدنك) Fielding مليء الى حد كبير بالاحداث مما يجعله مناسباً للاعداد السينمائي . والكثير من المشاهد المتعلقة بالحانة ، على سبيل المثال ، قد تم تحويلها الى حدث مركزي هو سلسلة (حانة ابتون) Up-ton inn . وقد تم في الفيلم توسيع مظهرين ثانويين في الرواية هما : مشهد الطعام الشهير بين (توم) و(السيدة وترز) وكذلك حادث صيد الثعلب . وقد تم الابقاء على الحدثين حيث ان كلاّ من الطعام والصيد شكلا بالنسبة لـ (فيلدنك) مصدرين مفضلين استقامتهما استعاراته طوال الرواية . لذا فان اوزبورن يلجا الى استخدام تلك الاستعارات المتناثرة بصفتها مادة اولية او مصدر الهام ، فمشاهده هي بمثابة (مرادفات) فلمية بالمعنى الذي اشار اليه (بازين) .

اما الاعداد الحرفي فمحدد بالمسرحيات الى حد بعيد . وكما نعلم فان الحركة والحوار ، اللذين يعتبران شكلين هامين للمسرحية ، يوجدان ايضاً في الافلام . وتتجسد المشكلة الرئيسية بالنسبة للاعداد المتعلق بالمسرح في التعامل مع الزمان والمكان وليس اللغة . واذا كان بمقدور معد الفلم ان يلجا الى استخدام آلة التصوير في لقطة طويلة ويقيد اعداده بتغيرات المشهد حسب فان النتيجة ستكون في تحقيق شكل مشابه للنص الاصلي . بيد اننا لاحظنا اننا لاحظنا بان فئة قليلة من معدي الافلام تبدي رغبتها في تسجيل مسرحية حسب ؛ ولا ينبغي عليهم ان يفعلوا ذلك ، لانهم اذا ما لجاوا الى ذلك فانهم سيخسرون الكثير من الاثارة الموجودة في النص الاصلي ، فيما ان يستفيدوا باي شكل من الاشكال من وسيلة الاعداد ، وبالاخص الحرب الكبيرة التي توفرها في التعامل مع المكان والزمان . ان الافلام يمكن ان تضيف الكثير من الابعاد الى المسرحية ، وبالاخص عن طريق اللقطات الماخوذة عن قرب والتجاوزات الناجمة عن الاعداد . وبما ان المسرح يفتقر الى مثل تلك الاساليب ، فان الاعداد (الحرفي) لايمتلك درجة الصرامة تلك ، حيث انها تتحول بشكل ينم عن دقة اكبر . اما الحوار المسرحي فغالباً ما يتم الابقاء عليه في الاعداد السينمائي ، غير ان تاثيره يكون

مختلفاً على الجمهور ، ففيلم (جون فرانكنهايمر) Jahn Frankenheimer الموسوم (قدوم بائع الثلج) يحتفظ بغالبية حوار (يوجين اونيل) Eugene O'Neill ، غير أن معنى اللغة في الانتاج المسرحي ، يتقرر في ضوء حقيقة ان الشخوص تتحرك على نفس خشبة المسرح في الوقت نفسه وتبدي ردود فعلها حيال الكلمات نفسها ؛ اما في الفيلم فيتم تجزئة الزمان والمكان عن طريق اللقطات المفردة ، فضلاً عن ذلك فانه لما كان حتى الفيلم الأدبي هو مرئي بشكل اساسي ولفظي بالدرجة الثانية فان الحوار برمته تقريباً يتم تغييره عن طريق الصور الذهنية . تاسيساً على ذلك فان الاختلافات بين أشكال الأعداد ، أي الحر والأمين والحرفي ، هي اساساً اختلافات في الدرجة حسب . وفي كل حالة من تلك الحالات يقوم الشكل السينمائي ، بشكل لايمكن اجتنابه بتغيير محتوى النص الأدبي الأصلي

---

(١) ذلك الجزء من الفيلم السينمائي الحامل للتسجيل الصوتي . (المترجم) .

(٢) الكوكلوكسي عضو في جمعية سرية أميركية نشأت بعد الحرب الأهلية كانت تستهدف ترسيخ سيطرة البيض على الزنوج (المترجم).

عن , Louis D . Giannetti
Understanding Mories . New Jersey : Prentice — Hall ,

الصفحات 377 — 367



جماليات الاوبرا في السينما

■ ترجمة واعداد : علي عبد الامير

ما الذي تراه يربط بين افلام لـ « فرانسيس فورد كوبولا » ، « جان‌يوك غودار » و « آرنست لوبيتش » ؟ الجواب لك ان تاخذه صدقاً او تركه على ما فيه من غرابة ، انه يتشكّل ويصعد مع الاصوات العالية ، كالتي نستمع اليها في فلم (حرب النجوم) ، وعموماً فالجواب ياخذ هيأة المفاجاة .. انها (الاوبرا) تجمع بين اتجاهات اولئك الصنّاع المهرة لاكثر رموز الفن السابع جمالاً ، وعلى الرغم من (نخبويتها) ، اصبحت تستخدم و (توظف) وبمظاهر واشكال شتى منذ الايام الاولى للسينما ، ووجدت بعض الاعمال (الاوبرالية) فرصة مثالية للشيوع ، وعبور حدود بيئة ضيقة عرفت فيها ! والفجوة الثقافية التي تحدد قوى التعبير في الاوبرا وطرفا تلك الفجوة : (النخبوية) و (الانتشار ، الشيوع) ، شهدت محاولات دائبة لردمها واقامة الصلة بين طرفيها ، فافلام « فرانكو زيفرللي » ذات الاسلوب الهوليو دي مثل (لاترافياتا) و (عطيل) ، وتلك غير القابلة للعد ، التي استخدمت فيها اوبرا (كارمن) ، تبدو وكانها تتجاوز النظارة وهي فخورة بذلك ، بينما حاولت افلام مثل (اماديوس) ، (حقول القتل) و (بورصة الاوراق النقدية) تقديم الاوبرا لملايين من المشاهدين ، الذين يبدو امر اعادة قناعتهم بها ، آمراً محتملاً .

وبلاشك ان (الاوبرات) التي تنال الكثير من اعجاب المتذوقين ، مثل «لاترافياتا» و «كارمن» ، تمتلك تلك القوة ، اعتماداً على عدم ارتباطها بزمنية محددة وفي (كونيتها) .. فـ (كارمن) كانت حقاً اكثر الاوبرات تحولاً الى افلام سينمائية ، واعيدت على الشاشة لاكثر من (٣٨) عرضاً ، فبدا

معها المخرج «سيسيل دي ميل» وحولها الى (فلم صامت) في عام ١٩٠٥ ، وحمل اليها المخرج «اوتو بريمنجر» ، رؤيته التي كانت بعنوان (كارمن جونز) ، حتى جاء «كارلوس ساورا» الاسباني ، وعمق في روحيتها وقدمها باسلوب (الفلامنكو) .. بينما ظهرت (لاترافياتا) في افلام عديدة منها (دوماس) والكلاسيكي (غادة الكاميليا) الذي اصبح اكثر شيوعاً عند اجيال من عشاق الافلام ، من دور «غاربو» في (كاميلي) . ونفاجو الاوبرا (الذين ينظرون بتكبر على من يعدوّهم بمنزلة ادنى) ، يشكون كثيراً من شعبية شكلها الفني ، والمخرجون الذين يبدون تسامحاً في ذلك ، بحاجة للتذكير بان مؤلفي الاوبرا انفسهم كانوا يتصرفون بحرية مع مصادر اعمالهم الاصلية (سواء كانت الاوبرا ، مأخوذة عن كتب ، مسرحية او اسطورة قديمة) ..

■ اوبرا أم اوبريت ؟

ان الافلام الموسيقية المعاصرة هي على مسافة واضحة ومباشرة من الاوبرا ، وكانت الافلام الموسيقية الاولى التي صنعتها « هوليوود » ، والتي اخرجها الاوربيون المهاجرون امثال «ارنست لوبيتش» و «روبن موميليان» ، قد تعاملت قليلاً مع الاوبرا وفي حدود (الاوبرا ـ الخفيفة) او (الاوبريت) بالتحديد ، وتجسد ذلك عبر فلم (الارملة المرحة) ..

و «هوليوود» ظلت على علاقة غير سهلة مع مايراه البعض بـ (الفن العالي) ، فاوبرا «مدام بترفلاي» لم يجرؤ احد على تقديمها كعمل متكامل ، كما هو الحال في اوبرا «القروش الثلاثة» التي شهدت عروضها المسرحية في «برودواي» نجاحاً مقنعاً لم تجده عبر تحويلها الى عمل سينمائي ..

استخدام الاوبرا الاخفاق والنجاح :

والاعمال (الاوبرالية) على الرغم من تحفظ كهذا ، لم تزل تجد استخدامات عدة ، وفي اماكن تحشر فيها حشراً ، وتبدو كاماكن غير مناسبة ، وغير مدروسة بعناية ، مثلاً كان استخدامها كخلفية مرعبة في (شبح الاوبرا) واستعمالاً كوميدياً في (ليلة في الاوبرا) ل «ماركس بروذر» ، او في ونبات الكارتون المرحة (ارنب سيفيلي) ل «بوجز بوني» . كما ان بعض المقطوعات وضعت باستعمال حاذف من قبل بعض المخرجين ، كما عند «فرانسيس فورد كوبولا» الذي استعان بعمل للموسيقار «فاجنر» ، وجعله يدوي من خلال مكبرات الصوت المثبتة في الطائرات السمتية التي اشركها في تنفيذ احد مشاهد فلمه الكبير (القيامة الان) .

كما ان المخرج «رونالدجوفي» ، وعبر فلمه (حقول القتل) قدم لنا «سدني شاندبيرج» المراسل الصحفي الاميركي في كمبوديا ل (يواس نيوز) وهو يستمع لاجراس لحنية من (لا احد ينام ـ نيسون دورما) ، وصديقه «ديث بران» وقد وضع تحت العمل الاجباري . وفي فلم (بورصة الاوراق النقدية) نشاهد «توم هانكس» وهو يحث الخطى في جوانب منزله ، مسيطراً على بعض القوى ، بينما تعزف (لوسّيادي لاميرمور) كخلفية للمشهد

وهناك الافلام المصنوعة باسلوب اوبرالي محض ، مثل (اكسالبيور) للمخرج «جون بورمان» الذي استخدم (ستورمند درانج) المحوّرة عن اسطورة «آرثر» والفلم ، اعتبر «فاجنري» لاستخدامه ثيمات محددة مثل (بارسيفال) ، (سيجفريد) و (تريستان وايسولت) في مشاهد لاتمت بصلة التشابه مع الاوبرات الاصلية .

■ الاوبرا في السينما ..
آفاق و اسماء ..

وكان لافلام الفضاء شوط مع الاوبرا ، فقدمت عبر افلام مثل (حرب النجوم) و (عام ٢٠٠١) كما انها وجدت متسعاً لها في افلام «الويسترن» كما هو الحال عند «سيرجيوليوني» ، مع عمله الكلاسيكي (يحكى انه كان في الغرب) والذي شهد استعمالاً ذكياً ل «لايت موتيف» ، حيث ظهر «چارلس برونسن» ، وهو يلازم العزف لمقطوعة على «الهارمونيكا» . كما ظهرت استخدامات الاوبرا في افلام (عصابات الغانغستر) كعمل المخرج «برايان دي پالما» الذي كان بعنوان (الوجه المندمل الجروح) وفلم (العرّاب) للمخرج «كوبولا» ، وهذا الثنائي «پالما وكوبولا» ، اعتبر كابرز اميركيين استخدما (الاوبرا) في السينما ، وقد يقف خلف ذلك ، عشقهما للموسيقى الذي يتداخل مع نظرتهما (الباروكية) في فهم الاساليب والانماط البصرية ، ويقترب منهما البريطاني «كين روسل» .

حيث لعبت الموسيقى عموماً (الكلاسيك والاوبرا) دوراً مهماً في افلامهم ، حتى انها حلت بعض الاحيان محل الحوار ! وجرب الاثنان «پالما» و «روسل» نمطاً آخر من استخدام الاوبرا متمثلاً باغنيات (الروك ـ الاوبرالية) كما في (تومي) و (شبح الجنة) ، بينما كان (واحد من القلب) ل «كوبولا» ، مخلصاً لروح الاوبرا وبشكل حقيقي اكثر مما كان عليه الحال في فلم «اندرو لويد ويبر» ، (شبح الاوبرا) الذي تمكنت فيه اغنيتان من الصعود لقمة الاغنيات الرائجة خلال الموسم الماضي وصورتا على افلام (فديو) بطريقة لم يستطع تصويرها احد من قبل ! والعديد من مخرجي الافلام ، حاولوا وضع لمساتهم في مسرحة الاوبرا ، ومنهم انجمار برجمان ، الذي صور (المزمار السحري) الذي ساهم في رواج اسم الموسيقار «ماهلر» ، حين استخدم موسيقاه في فلم (الموت في البندقية) ، كما حاول ايضاً كلّ من «جون شيلسنجر» ، «تريفور نن » ، «زيفللري» وبالطبع «روسل» .

نحن نشعر بالعرفان لنجاحات (لا ترافياتا) وللنسخ المحورة لاوبرا (كارمن) التي قدمها مخرجون امثال : «كارلوس ساورا» و «پيتر بروك» . وتلك المعونة التي قدمتها افلام مثل (اماديوس) و (ديفا) في سبيل العثور على شاهد شاب وجديد يستعد لترك تحامله على الاداء الفني للاوبرا ! في الوقت الذي على الفلم ان ينشط بصرياً (يبتعد عن ذلك البطء الذي تفرضه الجمالية العالية ، بعض الاحيان) .. ويجد ذلك المشاهد متعة واضحة في متابعته للمغنين وهم يؤدون ادوارهم بشكل مقنع ...

■ جيل من نجوم الاوبرا :

ان كل هذه الحركة الدائبة في التعامل بدرجة او باخرى مع الاوبرا في السينما ، ساهم بظهور جيل جديد من نجوم الاوبرا ، كالمغنين الذين يتمتعون بالجاذبية والبناء الجسدي المتين ، امثال «لوسياني پاڤاروتي» و «جوان سوذرلاند» ، العاشقان الشابان في (لا ترافياتا) .

ان هذا الختام النهائي للاستحسان والثناء لافلام الاوبرا يشير بالتاكيد لنطاق السينما الذي يزداد اتساعاً وشمولاً والذي اصبح في عمقه ايضاً ، مركزاً معرفياً يثير الانتباه .

السينما والفولكلور

■ ترجمة :

د . محمد عبدالرحمن الجبوري



يصف الكاتب اروين بانوفسكي* السينما في احدى مقالاته الموسومة (الاسلوب والطراز في الفيلم)[1] بانها فولكلور القرن العشرين ، وبمقدورنا . بطبيعة الحال - الاعتراض على هذا الوصف او تحديده ، وذلك لان الفولكلور كمفهوم يحتاج لتنفيذه الى ثقافة جماهيرية عالية .[2] ولكننا - في الوقت نفسه - نجد بان ذلك الوصف يمتلك جانبين ايجابيين هما :

الاول :

انه يقدم لنا - باسلوب منطقي - امكانية استنباط بعض الملامح التي تفيد السينما باعتبارها وسيلة فنية تعتمد اللغة التعبيرية ، ومن تلك الملامح

ا - الخطوط والالوان والاقواس المستخدمة في رسم الايقونات .

ب - وحدة المعنى في طبيعة الشخصيات النفسية .

جـ - تركيب وبناء الموضوع - البسيط والمحدد - . بالاضافة الى الانتصار الحتمي لقوى الشر .

الثاني :

يمنح الصدق التاريخي في تصور بعض النظم والقوانين التي تخص تطور السينما كفن وذلك عندما يتم تقسيمها الى انواع تقليدية (كافلام الميلودراما ، والافلام البوليسية ، وافلام الكاوبوي) والى انواع غير تقليدية ، يعتمد الربط فيما بينهما على العلاقة بين الفولكلور والابداع الفردي في الفن .

ان فن السينما هو فن مركب - زماني ، مكاني وتشكيلي ، روائي - يرى بانوفسكي بان الايقونات هي من طبيعة السينما الصامتة .[3] ويجيء الصوت ودخوله في فن السينما بصورة غير اعتيادية بعض المتطلبات والظروف الفلمية كمبدأ ، اما الانعطافات الفولكلورية فقد حافظت على نفس مستوى علاقتها بقصة او حكاية الفيلم ، ومن هنا نستنتج بان المقارنة هنا ينبغي ان لا تاتي مع الفولكلور بصورة عامة ، بل مع اشكاله القصصية والروائية ، وتعتبر الحكاية اقرب الاشكال الى السينما ، وذلك لان توظيفها - كتوظيف الفيلم السينمائي - يحتاج الى عنصر ووسيلة اجتماعية ، انطلاقاً من كون الانسان يستطيع ان يغني لنفسه اغنية ما ، ولكن الحكاية دائماً ينبغي ان يحكيها ويقصها لانسان آخر .

ان بانوفسكي يعتبر الافلام التقليدية المذكورة سابقاً فولكلوراً في فن السينما ويتفق معه في ذلك كل من اندريه بازن[4] ولوكينوفيسكونتي[5]

■ الفولكلور والابداع الفردي : ان (السندريلا) هي حكاية : بينما تعتبر (الاميرة الثلجية) قصة تاريخية ، والفرق بينهما لا ياتي من ان الاولى يرويها الاخوة كريم والثانية يرويها اندرسن ، بل الفرق بينهما له علاقة بطراز ونوع كل منهما .

فالحكاية هي شيء من نسج الخيال ، ولايمكن ان تحدث في الواقع ، وحتى لو امكن ذلك فانه سيكون حدوثاً طفيفاً وعابراً . اذن فالخيال والحلم هما اساس الحكاية فالامير في حكاية (السندريلا) لايعجب بالفتاة الثرية بل بالفتاة الفقيرة ، لانها طيبة جداً ، ثم يقرر الزواج منها رغم معرفته بانها ليست اميرة ولاتملك اي شيء ، فهل من الضروري بمكان ان نبرهن على ان مثل هذه الحوادث لا تحدث في الحياة الواقعية .

* بانوفسكي : ناقد سينمائي وكاتب روسي

بينما يشكل الحدث الاعتيادي (الواقعي) اساساً للقصة التاريخية ، في (الاميرة الثلجية) حيث يكبر طفل صغير مع طفلة صغيرة سوية ، ويفرحون ويلعبون - كباقي الاطفال - بكل الاشياء المحيطة بهم ، ثم يحب احدهما الاخر وتبدأ عملية النضج ليقرر الشاب - كباقي الشباب الاعتياديين - بانه ينبغي ان يفعل شيئا جدياً ومهماً ، وان يؤمن بان كل ماعدا ذلك ضرب من ضروب السخف والتفاهة ، بل انه ملزم بفعل شيء خالد ومجيد ، شيء يستحق اعجاب الناس وحتى العالم اجمع ، شيء يستحق الفخر والثناء ، ثم يجرب ان يفعل ذلك ، فيحاول ان يكتب كلمة الخلود ، وبينما هو يكتبها لا يدري كيف يتحول الى قطعة ثلج لا تختلف عن باقي القطع الثلجية الموجودة في قصر الاميرة بشيء ، شيء ميت ، حتى انه يتصور بان الناس الذين سيتذكرونه فانهم سوف يتذكرونه كشيء بعيد وعجيب ، كاي مادة - صورة شخصية مثلاً - وسوف لايكون هناك من يتذكره كانسان حي ، لانه اساساً لم يكن يحب اي انسان ، وفي هذه الحالة فاننا سنفتقد عنصر الواقع ايضاً ولكن لكي نملك قسطاً من ذلك الواقع ، ينبغي ان نوضح الناس والاشياء المحيطة به مع ربطهم بعلاقة ود حميمة .

قصة يمكن ان تحدث لكل انسان ، قصة غالبا ما تحدث ، اما الحكاية فانها تتطور - بالتحديد - فوق ارضية من الخيال والوهم ، فالخير والشر يمتدان على قطبين مختلفين ، فالابطال اما اخيار فقط ، او اشرار فقط ، كل شيء واضح ومحدد - فالانسان يتكيف بسهولة - بينما لا ينجذب السالب في القصة الى الموجب ، فالجنية الطيبة - في حديقة المنزل - مستعدة لان تفعل كل خير لگيردا الصغيرة ، لانها تحبها وكانها طفلتها تماماً ، انها تقطع الزهور هروباً من الفشل المحتوم او انها تحتفظ به لنفسها حسب ،

بينما الاخيار في الحكاية يصارعون الاشرار ولانهم ضرب من ضروب الخيال فان الخير هو الذي ينتصر دائماً ، ان القصة غالباً ما تكون نهايتها حزينة ، فهذه «گيردا» الصغيرة تلتقي في طريقها اناساً كثيرين ، وتترك عند كل واحد منهم اثراً جميلاً ومشرقاً ، وتنجح بعد كل ذلك في اذابة القطع الثلجية التي تكمن في عيون وقلب كاي ، ويعودان معاً الى البيت ، «الزهور تتفتح وتذبل ولكننا لا نفترق ابداً» . ولكن الى متى سيكفيهم ذلك الدفء ، فلربما يمر الوقت ، وياتي يوم يرون فيه تلك الزهور المتفتحة كاي زهور اخرى في (مزهرية) ، او ربما سوف يحتفظون به كله لانفسهم او يتلفونه شيئا فشيئاً .

ان ذلك الذي يحدث للابطال في الحكاية بعد العبارة (الجملة) الاخيرة لايهمنا ، ذلك لانهم يعيشون في سعادة دائمة ، وهذا لوحده يكفي ، بمعنى ان ابطال الحكاية لايملكون شيئاً من مستقبلهم ، بينما نجد النهاية في الرواية مفتوحة دائماً ، ولكونها لاتقدم حلولاً انفرادية فانها بحاجة الى خلق علاقة فعالة مع مستقبل الشخصيات . وعلى العموم لايوجد هناك اي طراز ثابت للرواية (القصة) في الفولكلور ، حتى لو كانت محكية على اساس فولكلوري ، لانها غالباً ما تاتي متاخرة عن الحدث الاصلي ، مكتوبة بابداع فردي متميز ، اما في السينما فان العلاقات بين الانواع «الفولكلورية» لها نفس الطبيعة التي لافلام الميلودراما والكاوبوي ، البوليسية ، السيكولوجية والفيلم الاجتماعي .

■ الفولكلور وتشخيص (الهوية) : ان كل فن من الفنون - فيما عدا بعض الوظائف - هو عبارة عن صورة محددة من الصور الاجتماعية للفرد ، ولكن تلك الصور تختلف باختلاف جذورها وعناصرها التاريخية المحددة التي تتالف منها ، فان تامين الغذاء والانتاج في مرحلة تكوين الفولكلور الفعّال في المجتمع البطريركي على سبيل المثال كان يحتاج الى توحيد كل جهود القبيلة ، وبذلك يصبح الفولكلور وسيلة ضرورية من وسائل التاكيد على وحدة المجتمع .

وهذه الضرورة تتبلور في الانتاجات الفولكلورية - بشكل خاص - ففضائل الابطال فيها تتسم بالصفات الضرورية لديمومة القبيلة اما الشرور فتعتبر من الاشياء المشينة والمعيبة ذات الاثار السلبية على حياة القبيلة والتي تعاقب دائماً في النهاية بينما تكرم الفضائل ، وهذا كما يبدو جزاء رمزي لافراد القبيلة التي تستخدم الفولكلور الذي يتحول فيما بعد الى حالة واقعية ، لانهم يعيشون تلك الحالة داخلياً او ذاتياً ، فالفولكلور بالنسبة اليهم ليس مفهوماً مجرداً بل طبيعة محددة متكاملة ، بالاضافة الى انهم لايملكون بديلاً ، لانهم حتى في الواقع يحترمون التمسك بالخطوط العامة للسلوك المرسومة من قبل الناس الخيرين اي (الابطال الايجابين) .

ولو سلمنا بان تحقيق الهوية يتحدد كحالة يتقبلها الآخرون وياخذ الانسان باكتساب ملامحها الاساسية ويطبعها على نفسه ، فان عملية تقبل الانتاج الفولكلوري - بجوانبه الذاتية - تتطابق كذلك مع مسالة تحقيق الهوية في احسن صورة ، او بمعنى آخر فان المسالة الاخيرة هي النموذج التاريخي المحدد للحياة والعلاقات الاجتماعية المعبر عنها بواسطة الفن لذلك العصر .

لقد كتب بيتر دينيكون في كتابه (بين الفولكلور والادب) قائلاً ، بان الحكاية لها صداها الواقعي عند مستمعيها في تلك الفترة ،[9] وان المستمع آنذاك لم يخطر بباله مدى الايمان والاعتقاد بها ، لان ذلك ماكان يحدث له كل يوم ، ولكن بعد مرور الزمن اصبح السؤال عن الايمان والاعتقاد قائماً ، لان ذلك - من حيث المبدأ - ممكن الحدوث ، وطالما ان زواج ابن الملك يحقق ويؤمن السعادة في نهاية المطاف ، وتامين السعادة بالنسبة لكل التجارب والخبرات يحتاج قبل كل شيء الى تامين الطاعة والمثابرة والاجتهاد (الفولكلور لم يكن ابداً من الطبقات المتسلطة) فلماذا اذن لا تستطيع (مارا . الساندريلا) ان تتزوج من ابن الملك ، وان تحقق السعادة ، وفي احسن اشكالها .

وبهذه الطريقة تتعايش المفاهيم المحددة والدقيقة في الحكاية الى جانب الخيال والحلم (الوهم) ، وان العلاقة التبادلية التي تربط فيما بينها - فتحقيق الاحلام ياتي كمكافاة على بعض الخواص المحددة - تعمل على تحقيق الهوية (الذات) بصورة تلقائية وميكانيكية ، رغم ان ميكانيكية تحقيق الذات لايتقبلها - في وقتنا الحاضر سوى الاطفال .

■ تحقيق الذات - من المنظور الداخلي):

ان الهدف من تحقيق الذات وفقاً للشروط وظروف المعاصرة

لايبتعد كثيراً عن استهلاك النشر والاعلام ، فنظرة المؤلف الذاتية حسب هذه

القاعدة تضيف جاذبية خاصة تتمثل بالقدرة على استخراج الشخصية من الاعماق بطريقة شعورية صادقة لاتترك اي شيء لتقبل الانتاج إلا واتبعته ، ولكن اذا كان تحقيق الذات وسيلة للاحساس بالشخصية داخلياً ، فان اعظم وسيلة لذلك هو النظر من خلال عيونها الى العالم والذي نراه منعكساً في وعيه بصورة تامة .

ان فن السينما هو الفن الوحيد من بين جميع الفنون الاخرى ـ الذي لديه القدرة على تحقيق تلك ، ففي اثناء تصوير احدى المشاهد الختامية لفيلم (سوناتا الخريف) ، حيث يسافر البطل في القطار ومصابيح العربة مضاءة من الداخل في الوقت الذي لايزال فيه ضوء النهار ساطعاً وكافياً في الخارج الى حد يمكن معه رؤية العالم واضحة من خلال زجاج الشباك (الاشجار ، البيوت، الناس في الشوارع) فان الذي قام به برجمان فقط اعطى فرصة للمشاهد بان يرى ذلك العالم الخارجي من خلال عيونها ، بحيث لم تر شيء غير الانعكاس الذاتي (الخاص) ، والهدف من ذلك هو الوصول الى جوهر الشخصية وعمقها .

من الممكن اذن تحقيق الذات من خلال متابعة الانتاجات الفولكلورية ، ووسائلها الخاصة ، وذلك لأن مفاهيم الفولكلور تكفي المتلقين كي يتمكنوا من الانتقال الى الظواهر في الاعمال وفي الواقع كذلك لانها ظواهر من نظام وترتيب واحد ، وبذلك جاءت محاكمة البطل النهائية كجزاء وثناء حقيقيين لسلوكه الحقيقي في الواقع ، بحيث يأتي تجسيد البطل للشخصية وفقاً للسلوك والتصرف المتطابق مع الواقع ، وهكذا فان المتلقي متداخلاً مع (نظام) وسياق الانتاج والمتطابق معه يأتي مع سياق الظواهر الحقيقية ، لذلك فهو يتمكن من اختيار سلوكه (داخلياً) ويضعه موضع التطبيق ، ومن جهة اخرى فان الاختيار لايكون حراً من ناحية التطبيق وذلك لانه مرتبط بقيمة البطل الحقيقية ، تلك القيمة ـ ذات البعد الضروري الخاص ـ تمثل الاسس المعطاة ، وبذلك فان فعل الشخصية هنا يمثل حالة اضطرارية ، ولا تتوفر لدى المتلقي ببساطة اية ردود افعال اخرى ، بينما ينسجم المتلقي في الفولكلور مع موضوعه الاساسي ، اما حالة الاضطرار هنا فانها تظهر بشكل استثنائي كمسيطر ذاتي (رقيب داخلي) .

ان الموضوع في العمل الابداعي وفقاً لشروط الثقافة الجماهيرية ، يتعارض وبصورة طبيعية مع المتلقين . اما المسيطر فيكون خارجياً في علاقته مع المتلقين ، وتهدف الشخصية في الثقافة الجماهيرية الى امتلاك ذلك المسيطر ذي القدرة على (الانتقاء الداخلي) الاختيار الدقيق

■ تحقيق الذات (الشخصية) والثقافة الجماهيرية : ليس بمقدور مفاهيم واصطلاحات الفولكلور ان تخلق الشخصية حسب شروط وظروف الثقافة الجماهيرية ، وذلك لان الاهمية المتصاعدة للفردية (الخصوصية) والتميز في تجسيد الانسان سوف تصبح مجرد حالة مهمة من جانب ، كما وان ابطال الابداع الفردي لايمكنهم ان يقدموا انفسهم من باب تعريف الشخصية من ناحية اخرى ، ومن اجل الوصول الى التأثير المطلوب للشخصية ـ في ظروف الحالة الجديدة ـ من الضروري جداً ان نكشف عن تلك الخطوة المهمة الكامنة في التداخل بين العام والخاص ، والذي تصبح فيه مفاهيم العمل كافية ومحددة لكل من يستخدمها ، وبالتالي فاننا من جانب ينبغي ان نصوغ الشخصية وفقاً للمفاهيم والمعايير الاخلاقية الثابتة ، وذلك لكونها مفاهيم عامة تستحوذ على اهتمام الجميع ، مما ينبغي ايجاد شيء فردي ومميز يحمل بصورة مستمرة على الاحساس بانها ليست اشياء ومفاهيم مجردة ومهمة ، في نفس الوقت لايكون ذلك الفردي على مستوى بحيث يسهل فهمه من الجميع بدون اي عناء .

واذا ما حولنا تفسير ذلك وفقاً لمصطلحات ومفاهيم ستانسلافسكي ، فان الفردية والتفرد في هذه الحالةينبغي ان تكون في مشاعر البطل واحاسيسه وليس بطريقة فهمه للعالم ، بل بالقدرة التي يعبر فيها خارجياً عن ذلك العالم .

ان تولستوي في رائعته (آنا كارنينا) يثير فينا احساساً جمالياً ، «فكريتا كاربو» التي مثلت دور آنا كارنينا ، قدمت لنا الشخصية بشكل مثير حقاً ، مما ادى الى اعجاب وتقدير المشاهدين والنقاد عندما شاهدوا اداء الممثلة الرائع في ذلك الفيلم ، ويمكن اداءها الجيد في قابلية ومهارة استخدامها لغة الحاجبين ، وذلك في اللحظة التي وعد كارنين فيها بانه سوف يحجز سيروجا عنده ، وينبغي ، ان يعبر ذلك الاستخدام ـ بصورة فعلية ـ عن المشاعر الداخلية ، وان لا تبتعد وهي تفسّر ذلك الاستخدام ، فعالم البطلة ينبغي الى يخفي وراءه عالم الفيلم باكمله .

ان تفرد وتميز كاربو وهي تمثل دور آناكارنينا يكمن في قدرتها الاستثنائية على (استخدام الحاجبين) .

وبنفس الطريقة تميز جوليانو جيما في فيلم (وداعاً رنكو) حيث جسد دوره بابتسامته المعروفة ، فهو لايكشف لنا وفقاً للافلام النفسية لهيچكوك بل بطريقته في تقطيب الوجه .

اننا لانجد شيئاً آخر غير ذلك التفرد في الابتسامة وتقطيب الوجه ، وهذا لايلعب ـ من جانبه ـ دوراً ملموساً في تطوير وتسلسل قصة الفيلم ، كما وليس لها اي دلالة او تاثير على البطل اذا كان ثناء ، واذا كان جزاء ، ولايشكل اي صعوبة على المتفرج لكي يتفهم الشخصية رغم كل شيء ، فالتشخيص اصبح ممكناً على اساس التحول من الخاص الى العام .

في الاعمال التي تقدم على اساس (التشخيص) فن التعرف على الشخصية قد يسلب الخاص من مضمونه ، وفقدان المضمون غالباً ما يشير الى كل ما هو عام .

وما نراه في فيلم (الشقراء الصغيرة) لاندرسن ، حيث كان من المفروض ـ حسب قوانين الحكاية ـ ان يقع الامير في غرام الشقراء ، ولكن الامير يحب امرأته ، التي تعتبر بالنسبة له وللشقراء وللمؤلف من ابدع ما موجود في هذا العالم ، لذلك لانجد اي تطابق او ملائمة بين مفهومي الجيد والرديء ، وكان من الممكن ان تتالم لان الامير لم يعشق الشقراء ، و لكننا لانستطيع ان نطالب (مخرجاً) آخر .

لقد نجح المشاهد ، وبفضل توحيد العالم بالخاص في انتاجات الثقافة الجماهيرية ـ بمتابعتها وكانها اعمال تامة بشكل كافٍ ، وكظواهر من نفس المرتبة في سلم العلاقات الحياتية ، وعند ذاك ـ وبسبب الايهام الحقيقي للعامل والخاص ـ يصبح في مقدوره انجاز (الشكل) حسب مضمونه الخاص ، اضافة الى ان صفات البطل كلما كانت متخيلة بصورة عالية كلما اتيحت الفرصة امام المشاهد لكي يتواصل ويشعر به ويتجاوب معه تماماً . وتنحصر المسافة بينهما فيما بين خطوط النموذج المتفائل

بالسلوك المحتمل ، ويأتي هذا النموذج متفائلاً لان نهاية البطل نهاية ايجابية .

عند حدود هذا التماثل والتطابق تبدأ المرحلة الاولى للتشخيص بين البطل والمشاهد ، والنتيجة النهائية تمثل وضع النموذج الايجابي موضع التطبيق في السلوك الحياتي .

ان الخطوات التي ينجزها الابطال في الفولكلور هي التي تحدد الحل المناسب للحالة والمشكلة بصورة دائمية ، اما بالنسبة لابطال الثقافة الجماهيرية ، فانهم يتركون انطباعاً مفاده انهم ذوو طبيعة فعالة اكثر من ابطال الفولكلور ، غير ان طبيعة واقعهم لاتشير الى اي تاثير يذكر على حلول ومصير الاشياء .

فالبطل لايموت حتى ولو اصابته الرصاصة في القلب مباشرة ، وذلك لكونه يحمل - عن طريق الصدفة - قطعة دولار (نقدية) في جيبه امام القلب ؛ ويبدو وكان الحظ قد كتب لهذا البطل ولم يكتب لغيره .

وهكذا فان التوقع هنا لايتضمن افعالا محددة ، بل يقدم - على الاغلب - حالة الايمان (برج السعادة) بالتفاؤل الرمزي او مايسمى بـ (الطالع) .

ولكن حتمية التشخيص - كطريقة وحيدة لمتابعة وتقبل العمل الفني - ظهرت بعد ظهور الابداع الفردي الخاص ، واصبح حتى الاطفال يقتنعون بالقصة من خلال الكشف عن الشخصية (التشخيص) وهو من الامور المسلم بها .

ان التشخيص هو لحظة جوهرية من الدراما النفسية لمورينو ، ففي زمن الحرب العالمية الثانية كتب سيمونوف مجموعته الشعرية (انتظريني) فحققت نجاحاً كبيراً ، وذلك لانه كتبها بطريقة تتضمن امكانية تحقيق التشخيص .

ان فن التشخيص بجميع اشكاله يختلف عن التشخيص الذي تطرحه الثقافة الجماهيرية والذي يعبر عن الافكار الاجتماعية والتاريخية والنفسية للظروف والواقع التي تعيش فيه ، ولايسمح بتقبل الانتاج الفني بطريقة جامدة واحدة ، لاتتعارض تلك الظروف والشروط باي شكل من الاشكال مع مفاهيم شكسبير ، اندرسن ، دستويفسكي ، ولا يختلف اثنان على شعبية هؤلاء الكتاب حتى من بين معاصريهم .

هوامش :

- بانوفسكي - اروين (مجلة الاسلوب والطراز الوسيط في الفيلم - صوفيا (مجموعة اعلام) العدد ٣ ١٩٧٠ ص ٦٧ - ٨٤ .

٢ - دنيكوف - بيتر «بين الفولكلور والادب» صوفيا ١٩٧٨ ص ٢١

٣ - بانوفسكي - اروين (الاسلوب والطراز الوسيط في الفيلم) المجموعة الاعلامية - صوفيا العدد ٣ سنة ٩٧٠ ص ٦٧ - ٨٤

٤ - بازن - اندريه «لماذا السينما» موسكو ١٩٧٢ ص ٢٣١ - ٤٠

٥ - يوتكفيچ - سيرجيه (عالم فيسكونت السينمائي) الاخراج (مجلة الفن السينمائي) العدد (١٢) سنة ١٩٧٩ ص ١٦١ - ١٦٢

٦ - دينيكوف - بيتر (بين الفولكلور والادب) صوفيا ١٩٧٩ ص ٢١

٧ - ميركولوف - ف . ا (دوستويفسكي والمتطلبات الابداعية ا . ا اختوسكي مجلة (تساؤلات فلسفية) العدد ١١ سنة ١٩٧١ ص ١١٧ موسكو .

٨ - فيسكونتي - ل . س (سايكولوجية الفن) صوفيا سنة ١٩٧٨ ، ص ٢٧٩ .

٩ - فيسكونتي - ل . س (سايكولوجية الفن) صوفيا سنة ١٩٧٨ ص ٢٨٩ ، ٢٨٦

١٠ - ارسطو طاليس (فن الشعر) صوفيا ١٩٧٥ ص ٨٠ .

○ عن مجلة السينما البلغارية

الجمهور والسينما العراقية

■ حسب الله يحيى

في كل مرة يجري فيها الحديث عن السينما العراقية، يشار الى انها في مرحلة التجريب، وانها صناعة جديدة لم يالفها العراق من قبل ...

غير اننا لو راجعنا تاريخ العراق للفن السينمائي، لوجدناه يعود الى عام ١٨٩٥ - يراجع الكراس الذي اصدرته دائرة السينما والمسرح بعنوان السينما في العراق - لاحمد فياض المفرجي / بغداد ١٩٨٠ - .

والعراق بلد يروج للافلام ، ومن الاسواق المهمة التي يعول عليها السينمائيون وبخاصة العرب الشيء الكثير . والفلم العربي الذي لايتم عرضه في العراق يعاني من خسائر مادية شانه شان الكتب والمجلات... فالعراق بلد نهم للمعرفة وللمتعة التي يحققها الفلم الجيد .

فلماذا لم ينتج العراق خلال هذه الاعوام الطويلة اكثر من (٦٠) فلماً - على وجه التقريب - ولماذا تمنى العديد من الافلام العراقية بالاخفاق والفشل؟

ان القول بان السينما فن وابداع ، وليست صناعة انتاجية ، قول سليم ، غير اننا نسال : متى نشات الصناعة - اية صناعة كانت - من غير وجود خبرات فنية ، واية صناعة تطورت وحققت انتاجية خالصة دون اعتمادها على عناصر فنية ، قادرة على ادارة وتوجيه الآلة الحديثة؟ وحاجة السينما الى الاسواق ، تقابل حاجة كل انتاج لان يوزع وينتشر ويعود بالموارد المالية التي تجعل الانتاج يستمر ويزدهر . إلا ان حركة الصناعة السينمائية في العراق ، مازالت حركة بطيئة ومتعثرة لاسباب عديدة منها :

١ - فقدان ثقة المشاهد بالسينما العراقية وجدوى الافلام التي تقدمها .

٢ - عدم دخول الراسمال العراقي في الانتاج السينمائي .

٣ - محدودية توزيع الفلم العراقي ، وغياب توزيعه خارج القطر .

٤ - ازمة النص السينمائي العراقي .

٥ - لم يدخل الادب الى فن السينما إلا في وقت متاخر .. ومن يساهم في الكتابة الى السينما ، ادباء لهم اعمال قصصية او روائية ، ولايكتبون مباشرة للسينما ، وانما تعد اعمالهم اعداداً سينمائياً لايصل الى مستوى العمل الادبي الا في حدود ضيقة جداً .

٦ - لايوجد في السينما العراقية نجوم يمكن للمشاهد ان يحرص على متابعة اعمالهم وانما يجدهم في المسرح والتلفزيون والاذاعة .. ومن ثم في السينما .

كل هذه العوامل ساعدت على محدودية انتشار السينما العراقية ، وجعلتها تعتمد على عناصر اجنبية تارة كفلم ، «المسالة الكبرى» لمحمد شكري جميل ، او كفاءات عربية تارة اخرى كفلم «مطاوع وبهية» لصاحب حداد .

حتى اذا انتبه السينمائيون العراقيون ودائرة السينما والمسرح وشركة بابل للانتاج السينمائي والتلفزيوني الى هذا الجانب ، والى ضرورة انشاء صناعة سينمائية عراقية ... بدأ توجه جديد لانتاج عدد من الافلام الروائية المحلية ، الا انها لم تلق الصدى والقبول ولا التفاعل من قبل المشاهد ولهذا اصبح الانتاج السينمائي يمنى بالخسائر المادية ، ويفقد اهميته لدى نقاد وجمهور السينما ...

ترى ماهي الاسباب التي جعلت المشاهد لا يستجيب استجابة حقيقة وفعالة للاعمال السينمائية العراقية ؟

١ - ان الفلم العراقي لاينمو فيه الفعل الدرامي ، كما هو شان الافلام الجيدة وانما هو يعتمد على مشاهد ولقطات فيها الكثير من الزوائد ، ولاتغني الحدث الذي يخاطب الجمهور .. مثل : العمارة ١٣ ، شيء من القوة ، الفارس والجبل .

٢ - يخرج عن اطار القصة ، ويسلبها حبكتها ودقتها التعبيرية مثل : الظامئون ، الايام الطويلة ، بيوت في ذلك الزقاق ، الراس ، العاشق .

٣ - مباشرته وخطابيته : الاسوار ، التجربة ، صخب البحر .

٤ - تكراره معالجة واقع الريف العراقي ، دون تجديد ولاخبرة : يوم آخر ، الباحثون ، مطاوع وبهية ، شيء من القوة ، الفارس والجبل ، حمد وحمود .

٥ - اعتماده الضحك المجرد الذي لاتستخلص منه اية اهمية : حب في بغداد ، عمارة ١٣ .

٦ - حواره غير المحكم ، تصويره ، صوته ، معالجته السينمائية ، السيناريو غير المتطابق في الصورة والحوار ، الموسيقى ، الاضاءة .. كلها تظهر في موقع متواضع جداً ، مقارنة بالسينما العربية الجادة والسينما العالمية المتطورة والتي باتت تشكل مصدراً ثقافياً وسايكولوجياً مهما في بناء انسان العصر الراهن .

ما العمل اذن لتطوير الواقع السينمائي العراقي ، وما هي السبل التي نستعيد من خلالها ثقة الجمهور بالحركة السينمائية العراقية ؟

من الامور الغريبة جداً ان تظهر كتب ومجلات متخصصة في الفنون والسينما بشكل خاص تسعى لنشر الثقافة السينمائية ، في حين لايوجد الا قدر ضئيل - يكاد يكون معدوماً - من الافلام العراقية في حين تنتج حاضراً العديد من الافلام العراقية وتختفي المجلات والكتب السينمائية التي تروج لها وتخلق مناخاً سينمائياً جاداً فيما عدا بعض الصفحات والمقالات المحدودة في بعض الجرائد والمجلات وضمن نطاق محدود جداً .

اما نادي السينما ، فهو لايجد في الفلم العراقي جدارة للعرض ، الى جانب الاعمال السينمائية التي ينتقي بعضها بدقة ... وكان يجدر به ان يكون سباقاً الى عرض ومناقشة الافلام العراقية الجديدة .

ومادامت السينما العراقية لم تعتمد حتى الآن .. كتاباً متخصصين في شؤون السينما ، ومالم توجد نصوصاً سينمائية جديرة بالقراءة السينمائية .. فانها ستظل في موقع كسول ، ومن الصعب ان ترتقي الى مستوى افضل مماهي عليه . كذلك .. لكي تكون السينما العراقية جديرة بالمشاهدة وحرص المتلقي على متابعتها فان الامر يتطلب قدراً من حرية الخروج من مازق النص ومعالجته ، والعمل على انتاج افلام لها تماس مباشر بحياة الناس ، والا تكون مجرد كم يعرض ثم ينكمش ويختفي .

ان استقبال افلام اجنبية ذات نمط جاد من المضامين الانسانية ، تعرض في دور السينما والتلفزيون والفيديو ونادي السينما.. يحسن ان يستقبل الى جانبها افلام عراقية فيها اطار انساني غني بالمعرفة ، منطلقاً من واقع محلي مدرك ، ذلك ان ضيق المحتوى وتكراره ، من شانه ان يكون سبباً رئيساً لفقدان ثقة المشاهد بالسينما العراقية ..

ومن خلال اتاحة الفرصة للكاتب السينمائي لان ياخذ مداه في التعبير ، مع وجود خبرات سينمائية شابة ومتحمسة للعمل يضخها معهد وكلية الفنون اضافة الى ماهو متوفر من تقنيات سينمائية عالية ... فمن شان هذا كله يمكن ان يتبلور اكثر من عمل سينمائي ناجح ... خاصة اذا اخرج السينمائيون عن الصيغ التقليدية والمكتبية ، واتجهوا الى عمق المدينة والريف معاً ، وتعرفوا على قاع الوجود الانساني ، وجعلوا من فن السينما شاغلهم الاساس في الحياة ... ولم يضعوا في حسبانهم مسالة الخسارة والربح ... وانما انتاج عمل سينمائي نظيف ... فذاك هو سبيل الانتاج الافضل والاكثر خصباً في حياتنا الثقافية الذي سيزدهر حتماً ليس في الاستقبال الحسن من قبل الجمهور العراقي حسب ، وانما من خلال ترقب ومتابعة جمهور السينما خارج القطر... وامامنا تجربة : بس يابحر ، عرس الزين ، تلك الافلام الكويتية المحدودة الانتاج التي انتشرت وصارت موضع انتباه واعجاب الجميع .

كما ان تجربة فلم : سعيد افندي / في العراق مازالت تذكر الجمهور بفلم جدير بالمشاهدة اكثر من مرة .. حتى ان احكاماً تطلق في كثير من الاحيان بان السينما العراقية لم تتجاوز فلم : سعيد افندي - حتى الآن!

من خلال ما اشرنا اليه نتبين بان السينما العراقية ، ليس من الصعب عليها كثيراً ان تستعيد ثقة الجمهور بها ، وان تجعله يحرص على مشاهدة الفلم العراقي ، مثلما يترتب عرض الافلام العربية والاجنبية ، الجديرة حقاً بالمشاهدة .. وهو السبيل الذي يرقى بهذه الصناعة ويجعلها قادرة على ان تتبوا مكانها في الصناعة السينمائية العربية ، باتجاه خطوة لاحقة لمواكبة مسيرة الافلام الاجنبية الناجحة والمهمة والمثيرة للانتباه ، العميقة المحتوى اللصيقة بالانسان والابداع معاً .....

الرواية والسينما

تحرير : ايرينا حوتشيكوف

■ ترجمة : نهله حميد

السينمـا والـرواية عالمان واسعان ومغايران من حيث طبيعة عمـل كل منهمـا اختلاف الشخوص التي تتحرك في فضائهما اللامتناهي ولكن يحدث احياناً أن يحدث تقارب بين هذين العالمين ليتداخلا كالحلقات السحرية ويثمرا حلقة جديدة قد تلفت اليهـا الانظار لجودتهـا اوقد تثار حولهـا الأنتقـادات لفشلهـا : لذا فإن العمـل في السينمـا، يقـود بالضـرورة الى تكـاتف جمـاعي . إلا ان إغراء العمل موجود في الاتجاهين . فالسينمـا لاتتـوقف عن عمليـات البحث والتنقيب الدائم عن النصـوص الأدبيـة الجيدة والتي لها ثقلها النوعي مادةً واسلوباً وحبكة درامية خاصة لتجعل منها أساساً أوخميرة لانتاج عمل سينمائي ناجح .

والـروائيـون من جانبهم يتعـرضـون لأغـراءات العمـل في السينمـا : وفي خضم هذه المؤثرات والظروف يحدث الانتقال من عالم الرواية الى عالم السينما، وتحدث المفارقة : فأما ان يعـرف هذا الأديب، من خلال هذه التجربـة الجديدة، نفسه اكثـر فأكثـر فيثبت شخصيتـه الأدبيـة ويصقـل مواهبه ليكشف المـزيـد من قدراته الفكرية وبالتالي يكتب له النجاح والشهرة على الصعيـد الادبي والفني وإمـا ان يجد نفسه وقد ضاع في متـاهـات عالم السينمـا الواسع والانتقال من عالم الرواية الى عالم السينمـا، غيـر المضمـون النتائج ، فقد بات لكل أديب رأيـه وظروفه التي تجعله ينقاد الى مغريات العمل في السينما دون معرفة مسبقة بنتائج هذه المغامرة .

وقـد أورد بعض الـروائيين إعتـرافـات صريحـة ثبتـوها في مؤلفـاتهم الأدبيـة أو السينمائية والخاصة بالتجارب والخبرات التي خرجوا بها بعد أن دخلوا عالم السينما ومنهم : جاك لوران الـذي كتب في احـدى مؤلفـاتـه التي صدرت بعنوان «حكاية أنـانيـة» يقـول : «ولكي أكسب عيشي اضطـررت احيـاناً الى تقسيم وقتي بين كتـابـة الحمـاقـات والكتـابة للسينما : حيث كتبت ثلاثة سيناريوهات اثناء عملي مع جان أوريل . . . »

وتؤكـد آراء كل من الـروائيين المعـروفيين الفـرنسيين بودار وجـورج كونشـون ، اللذان خاضا الكثيـر من التجارب الادبية في السينما . . وقد صرحا بالقول : «إن أغلب المؤلفين الذين يكتبـون للسينمـا ، سواء كان سيناريو أوحوار أو إقتباس يؤدون هذا العمـل بنـوع من الغنـج المأخوذ بسحر إغراءات السينما وفي هذه الحـالـة فأمـا انهم يستهدفون تأكيد ذاتهم او يلوذون الى السينما كحل سحري لكسب المال وسد متطلبات الحياة خاصة في المجتمعـات الـرأسمـاليـة حيث الأغراءات كثيرة والضرائب مرتفعة . ويضيف الروائي جان بييراينارد على ماذكر آنفـاً سواء أكـان الأديب راغبـاً عن قصـد أوعن غيـر قصد بأن يجعـل من السينمـا مصـدراً لكسب الـرزق دون عملية إبداع فسوف يتحول في هذه الحال الى اشبه بأحد المرتزقة بشكل أو بآخر . . » . ويواصل هذا الروائي «اينارد» ، كاتب مؤلف «رحلة ممثلين» ، عملية النقد والنقد الذاتي بالقول : «لقد كنت مقتنعاً في السـابق ، كغيـري من الـروائيين ، بان فقـدان روح العمل الأدبي اثنـاء لعبـة السينمـا ، ليست حـالـة أبـديـة . . امـلاً في استـرجـاع القـدرات الأدبيـة حال رجوعي الى عالمي الأم . عالم الـروايـة . . ولكني اكتشفت بعد ذلك بأن السينما تفترس الأديب ، على المـدى البعيـد ، خاصة ذلـك الذي يكتب لها عن سوء قصـد وليس حبـاً بعـالمهـا الفسيـح أوغيـر مخلص لموهبة ممثليها وشخوصها .

والسينمـا بالنسبـة لروائي آخر معروف هوجورج كونشون : «لقـاء صدفـة» ، دون توقف عنـد هذه التجربـة التي يخوضونها نزولاً عنـد طلب الآخـرين : ـ ويسـرد جورج كونشـون بدايـة حكـايتـه مع السينمـا . . «تسلمت يوماً جائزة الغونكور الأدبية عن مؤلفي «حـالـة همجيـة» فأتصل بي المخرج فيسكونتي ، حينهـا ، ليعـرض علي إقتبـاس مؤلف البيـر كامـو العظيم «الغـريب» الى السينمـا . . بعدها توثقت علاقتي مع سينمائي آخـر هوجـاك روفيـو فخضت تجـربة كتابة سيناريوفيلين هما : فيلم «السكـر» وفيلم «سبعـة قتلى وفق الطلب» واليـوم تشهـد السينمـا آخـر نتـاجـاتي وهـوسينـاريـوفيلم «صهـري قتـل شقيقتي» . ويثبت كونشـون بعض ايجابيـات عمـل الأديب للسينمـا ، في حالـة تذوقـه لقيمة النتائج ولمواهب المخرجين والممثلين الـذين يشكل معهم مجموعة عمل متكاملة . حيث سيخـرج الاديب في هذه الحـالـة من تجـربتـه السينمـائيـة بتـداعيـات إنسـانية عظيمة يمكن ان يغني بها المؤلف اعمال الروائية القادمة . . ويقول كونشون بهذا الشأن : «عندما يكتب المؤلف سينـاريـوفيلم فإنه لايبقى وحيداً على الورق في حين ان كتـابتـه للروايـة تكـون بمعـزل تمـاماً عن العالم الخارجي لتجعله يعيش عالمه الخاص الذي هوصانعه . . » .

وتحدث روائيون عديدون آخرون عن تجاربهم الأدبية في السينمـا التي جعلتهم يعيشـون عمـلاً جماعياً عبر السينما . . على عكس العالم الروائي الذي ينشد العزلة : ـ

فالـروائي جينيفيف دورمـان الـذي اقتبس للسينمـا مؤلف الـروائيـة الفرنسية الكبيرة ماركريت يورسنر ، عضوة الاكاديمية الفـرنسيـة للآداب ، الـذي ظهـر بعنـوان «الضـربـة القاضية» للمخـرج ڤولكـر شولدندروف ، والروائي غاي لوغورس الذي كتب سينـاريـو للعـديـد من رواياته والروائي جان لابورد الذي عمـل لحسـاب مخـرجي السينما كلوزوث وغايات وفيرنية كل هؤلاء الأدبـاء يستخـدمـون نفس الكلمـات عنـدمـا يضعـون تجـاربهم السينمـائيـة المختلفـة : حيث يرون فيهـا النظام والحرفـة والصيـاغـة الادبيـة الجيـدة للعبارات التي سينطقها الممثلون بل يعتبـرونها متنفساً آخر للتعبير عما يجول بدواخل نفـوسهم ووسيلة اخـرى غيـر الـروايـة للكشف عن المشـاعر الانسانية واخراجها بشكل يتناسب والعمل السينمائي .

وللروائي الفـرنسي المعـروف الفـونس بودار رأي أخـر في الكتابة للسينما ، يقول : «لوعدت الى العشرين ، لما اقتنعت بكتابة سيناريو أوحوار أفلام مقتبس عن اعمال أدباء آخرين بل كنت سأقـوم بتأليف كل ذلـك بنفسي . . . » . ويـريـد بودار ، الذي خاص العديد من التجارب الادبية الناجحة للسينما ، ان يثيـر النقـاش حول الفتـرة التي اقتبست فيهـا «ذكريات كوكتو» ومـذكـرات بريفيـر» الشـاعـر الفـرنسي المشهـور ، لتحول الى نتـاجـات سينمـائيـة . . هذه الفتـرة التي اشتهـر فيهـا مؤلفون يكتبـون السينـاريو امثال : جيرودو وجونسون وسباك وغيرهم . . كما تحدث بودار عن ادباء كبار سبقت فترتهم اكتشاف صناعة السينمـا ولكن مع ذلـك اقتبست اعمـالهم وسيـرهم الـذاتيـة للسينمـا امثـال تولستـوي وزولا ومـوبسـان و... كل الأبعـاد التقنيـة والفنيـة للعمل في السينما فان الروائي بودار لايرى في السينمـا ذلـك العـالـم الـواسـع الـذي يستطيـع ان يتحرك فيه الاديب بحـريـة شأن عالم الكتـابـة ويصف مشـاعـره قائـلاً : «بـاستطـاعة الأديب ان يكتب بقلمه كل مايريد اما في السينما فان جملة مثـل : «تحليق طائـر يرفـرف بجناحيه فوق سهل . . تصبح مشكلة تخضع لكشف ودراسة . . » . ويصادق الروائي غاي لاغـورس على رأي غودا بالقـول «امـام الـدور الكبيـر للمخـرج فإنـه هو الـذي يطبع اسلوبه على قصة الفيلم وليس كاتب السينـاريـو والحـوار . . امـا الروائي فأن أمام آلته الكاتبة يصبح هو الصـانـع الـوحيـد لعـالمـه بمعزل عن كل مؤثرات الآخرين . وقد اكتسب لاغورس تجربة طويلة من خلال عمله الادبي للسينمـا : حيث نشـر رواياته قبل ان يبلغ الثلاثين عاماً من العمـر . . وقـد اقتبس الكثيـر من روايـاتـه للسينمـا وخرج بقناعة مفادها القول : «ان المؤلفات العظيمة لايمكن اقتباسها للسينمـا . . وأضـاف يقـول : إن ستـانـدال لم يكتب مؤلفات تصـلـح للسينـمـا وكـذلـك بلزاك . . ولكـن الـروائـي غاي لاغـورس اراد ان يخفف من شدة تطرفه للعمل الروائي بالأعتـراف بفضـل تجـربـة الكتـابـة للسينما في تطوير مواهبه الأدبية وخبرته الفنية .

لقـد عاش روائي كبيـر آخـر هوجان بيير اينارد كل تفاصيل عمل الكاتب مع المنتج على مدى سنوات طويلة وقد ثبت في

اكثر من مناسبة حكاية سيناريو لم ينجز وقد تحدث بين الادباء والمنتجين عن مشاعر الأديب إزاء العمل السينمائي الذي يكتبه: «غالباً مايشعر الروائي، اثناء عمله للسينما، بانه مكبوت أو محبط وذلك لأنه اكثر الأشخاص الذي تنتزع منه اشياءه الشخصية. .»

ان عالم الرواية عالم مطلق وعالم السينما متشابك القيود وتبقى قيمة ودقة العمل الادبي الذي يقدم للسينما يعتمد على قدرة الكاتب المتميزة وموهبته للجمع بين العالمين.

وتحتضن السينما حالياً اعمال العديد من الأدباء ومنهم رينيه بيليتو: حيث تجذب روايته الأخيرة، «الجحيم» اغراءات الكثير من المخرجين والمنتجين. وقد عرف الاديب بيليتو في عالم السينما حيث سبق وان بدأ مطلع العام الحالي بكتابة سيناريو احد الأفلام ولم ينجزه لحد الآن. ويشرح هذا الاديب بعض مشاكل وصعوبات العمل الأدبي المنقول للسينما بالقول: «ان سعادتي في الكتابة هي في دقة تسلسل الأفكار لأعطاء الابعاد الحقيقة للعمل الأدبي وهذا يتعارض مع عملية تقطيع النص السينمائي الى مشاهد وهوما يتعرض له كل اديب يكتب للسينما. .». لذا تبقى الكتابة الادبية المجردة هي الرئة التي يتنفس من خلالها الأديب، حسب تعبير بيليتو.

وقد دعى الروائي بيليتو. الوسط الادبي العالمي بعدم التسامح مع كل كاتب يسمح لأغراءات السينما وجاذبيتها التغلب على موهبته وقدراته الأدبية وتجريدها من روحها او جوهرها ولم يرض الروائي جورج كونشون تزمت الاديب بيليتو برأيه الآنف الذكر بخصوص سلبيات العمل الادبي للسينما وذلك لأن السينما برأي كونشون تعطي للعمل الأدبي ابعاداً أخرى رغم وجود بعض التنازلات من جانب الكاتب. ويورد كونشون مثالاً على إجادة الكاتب في عمله سواء بميدان السينما او المسرح: كالأديب الكبير انتوان آرتو، الذي عشق المسرح المجرد وكتب للسينما فأبدع سيناريوفيلم: «ذكريات بينول» ومذكرات ميشيل اوديارد. . ولم يغفل آرتو تأكيد موهبته الادبية في كل هذه الأعمال ولو لحظة واحدة.

وطرحت كاتبة المقال ايرينا دوتشيكون على الروائي جينيفير دورمان سؤالاً عن سبب قلة الروائيين الذين يكتبون للسينما فأجاب دورمان قائلاً ان الروائيين الذين يعرفون ويتقنون الكتابة الحقيقة هو في تناقص مستمر. .

رغم كل الأراء التي طرحت سلباً او إيجاباً حول عالم الرواية وعالم السينما تبقى عملية اجتماع الكلمات والمشاهد في حلقات سحرية لعبة تسترعي اهتمام وإعجاب عدد من الأدباء خاصة وانها سبق وأن اثمرت اعمالاً سينمائية عظيمة مثل: «بريفير» و«رصيف الضباب و«زوار المساء» التي اعتمدت في نجاحها اولاً على النصوص الأدبية الجيدة التي ساهمت بالتالي في نجاحها التقني والفني. .

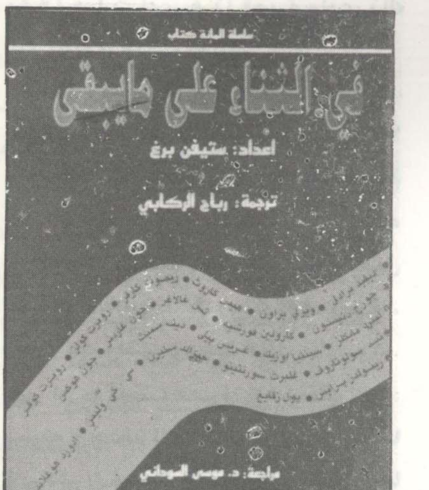
في الثناء على ما يبقى

■ عبدالمطلب محمود

في سلسلة (المائة كتاب) صدر عن دار الشؤون الثقافية العامة، هذا الكتاب الممتع والمفيد معاً، الذي تضمن اثنين وعشرين استعراضاً لأبرز المؤثرات الخارجية التي دفعت (٢٢) كاتباً وشاعراً وقاصاً وروائياً اميركياً، نحو هذا النوع الأدبي أو ذاك، وأدت بهم الى ولوج عالم الابداع، بل قل غرست في دواخلهم بذرة الابداع الأدبي أولاً، لينطلقوا — من بعد — جوّابي آفاق في هذا العالم الرحب.

وقد انطلق معدّ الكتاب (ستيفن برغ) في مشروعه هذا، من حقيقة مفادها ان « مسالة الاثر الأدبي في هذه الأيام هي محور التفكير النقدي، وهي احدى المعالجات الرائجة، التي هي فكرة هارولد بلوم « القلق » : أي تأثير كاتب على آخر بحيث ان المؤثّر عليه يعاني من هذا التأثير وكانه تعدٍّ على استقلاله الذاتي ».

لذلك يلجا الى مجموعة الكتّاب والشعراء والقاصّين والروائيين — ومعظمهم من الشبان الذين ما زالوا يواصلون العطاء — وفي شبه استفتاء، يطلب منهم « ان يكتبوا هم انفسهم عمّا يعتقدون بان له اثراً في اعمالهم ». اما لماذا فعل ذلك، بمعنى لماذا اختار (ستيفن برغ) هذه الطريقة دون سواها، في مسعاه الاستكشافي هذا ؟! فانه يجيب على ذلك بالقول انه كلما قرا شيئاً هزّه وحرّكه، احب ان يعرف بابسط تعبير كيف كتب المؤلف هذا العمل ؟ ولماذا جاء على هذه الصورة ؟ ومن اين اتى بافكاره ؟. وقد اراد من المؤلفين ان يخبروه بانفسهم عمّا يشكل اجوبة صريحة وصادقة



على اسئلته هذه، ليخرج منها — أو من مجموعها بالتالي — بحصيلة ما اطلق عليه (في الثناء على ما يبقى).. اعني هذا الكتاب الذي اتحدث عنه.

انه — ببساطة ووضوح — يريد ان يعرف ما وراء الكتابة، الدوافع والأسباب وقبلهما المؤثرات، ما دامت الكتابة — كما لاحظ بروست — هي « الطريقة الأساس للكشف عن النفس، ونفعها هو انها تبقينا في نفس العالم، عالمنا وعالم الآخرين ».

ولما كان « الفن هو وعينا للحياة ».. فقد تاكد ستيفن برغ بنفسه، ان حصيلة ما كتبه الأثنان والعشرون مبدعاً عن انفسهم « يربط بين التاثير واكتساب هذا الوعي ». وبالتالي فقد صار كتاب (في الثناء على ما يبقى) كتاب صداقة « بين كاتب وآخر وبين الكاتب والقارىء ». فماذا في حصيلة ما يقدمه لنا الكتاب ؟!

إن ما في هذه الحصيلة ـــ باختصار ـــ احداثاً وافكاراً وعلاقات حياة ، واستعراضات مشوّقة لطبيعة فهم كل واحد من هؤلاء المبدعين لعملية الابداع ، كيف بدات بذرتها في داخله ، ولماذا صارت لدى هذا قصة ولدى ذاك شعراً ولدى الثالث رواية.

هذا (ديفيد برادلي) مثلاً الروائي ، مؤلف (الشارع الجنوبي) عام ١٩٧٥ و (حادثة شانيرفيل) عام ١٩٨١ والاستاذ حالياً في جامعة تمبل.. يحدثنا عن حياته في الأوساط الدينية حيث كان والده يعمل قساً في الكنيسة الميثودية الافريقية ، وعن طفولته وسط تلك الأجواء. غير ان ما تهمّنا معرفته من ذلك كله : بذرته في عالم الكتابة.. او ما يسميها (برادلي) نفسه « اللحظة التي تقرر فيها مصيري ومستقبلي » التي بدات عندما زار رفقة والده المطبعة التي كانت تطبع فيها نشرة الكنيسة التي يكتبها والده ، وعندما توقف احد منضّدي الحروف عن عمله ، ودعاه الى كتابة اسمه على قصاصة ورق ، ليراقبه وهو يثقب هذا الاسم في الرصاص الحار.

ويحدثنا (برادلي) عن تلك اللحظة قائلاً : « كان يمكن بالطبع ان لا يستمر اثر هذه اللحظة لولا ان والدي في وقت مقارب لها عرّفني دون تعمّد منه على المتعة المفيدة التي تتاتى من كتابة كتاب ».

في حين يحدثنا (ويزلي براون) القاص والروائي مؤلف رواية (السحر الفاجع) والمدرّس لمادتيْ الكتابة الابداعية والأدب الاميركي في جامعة (رَتجِرز) عن تاثير مقال في كتاب ، قراه في صباه مترافقاً مع ما سمعه من والديه من حكايات واقاصيص ، وبالتالي احساسه بدور الكلمة في الحياة ، ليستند في ختام مقاله على ما قاله (جاميك هايوافر) في كتابه (العقل البدائي) : « يمكن جعل العالم مترابطاً ترابطاً منطقياً عن طريق وصفنا له. اللغة تتيح لنا التعبير عمّا في انفسنا كما انها تضع حدوداً لما يمكننا ان نقوله. تسميتنا الأشياء تحدد بوجه عام كيفية تقييمنا لها ».

و(براون) بعد هذا ، يتيح لنا ان نعرف منه ، ما غذّاه به اقاربه واصدقاؤه والناس في الشارع « من كلمات طيّبة وتفوّهات رديئة » كما يخبرنا ، التي شكّلت بمجموعها جذوره الابداعية ودوافعه نحو الكتابة.. نحو القصة والرواية على وجه التحديد

ويستمر المبدعون الآخرون ، يتحدث كل منهم عن « مؤثّره ».

فالشاعرة (كارولين فورشيه) الفائزة بجائزة مسلسلة ييل للشعراء الشبان عام ١٩٧٦ ، والتي عملت في الصحافة واصدرت مجموعتين شعريتين هما : (جمع القبائل) و (البلد بيننا) .. تحدثنا عن رحلتها الى السلفادور (بين عامي ١٩٧٨ و١٩٨٠) وكيف تبدّلت افكارها عن الشعر خلال تلكما السنتين من الحياة وسط الحرب في السلفادور ، بحيث اصبح شعورها يخبرها « ان حالة الانسان في القرن العشرين تتطلب شعر الشهادة » ، حتى تقول : « إن لم ارغب في صنع شعر عمّا رايته فماذا ظننت الشعر يكون ؟ » ، ولتتبّع حافزها لكتابة حكايات عن الشهادة والمواجهة ، وان « ارفض الإبهام والعرف التي قد تجمل ما رغبت في توثيقه » ، كما تقول .

اما القاصّة (غريس پيلي) مؤلفة المجموعتين القصصيتين (المزعجات الصغيرة للانسان) و (تحولات خارقة للعادة في آخر دقيقة) فتحدثنا مثلاً عن تاثير والدها الشيخ ذي الست والثمانين سنة ، والذي كان طريح الفراش بسبب مرضه ، وكيف انه قدّم لها نصيحة آخر دقيقة ـــ كما تقول ـــ ، ملتمساً منها ان تكتب قصة بسيطة من النوع الذي كتبه موباسان او تشيكوف.. « مجرد قصة عن ناس يمكن التعرّف عليهم ، ثم تكتبين بعدها ما حدث لهم ».. وكيف انها حاولت ان تنفذ رغبة والدها هذه.. ناقلة إلينا حواراً مما كان يدور بينها وبين والدها ، عن طبيعة القصة واساليب كتابتها ، باسلوب يكاد يكون هو نفسه اسلوباً لقصة مما اوصاها والدها به.

اما الشاعر (جيرالد ستيرن) المولود عام ١٩٢٥ ، فينقل إلينا تفاصيل واسعة عن طفولته وصباه.. وعن المؤثرات الكثيرة التي انعكست في اشعاره.. الشعراء الذين سبقوه او الذين عاصروه.. المدينة التي عاش فيها.. موتُ شقيقته الصغيرة التي كانت تكبره بعام وقد ماتت في التاسعة من عمرها.. المكتبات وما قراه فيها « دون اي منطق حقيقي » كما يقول ، من دواوين لشعراء كبار ، وما قراه من كتب اخرى « لملء الثغرات : من روايات ، تاريخ ، فلسفة ، علم نفس ».. ثم ليخلص من ذلك كله الى القول : « كلما طال عمري ، كلما زادت سعادتي ، وزادت كتابتي ، وزاد توصّلي الى مكاني الخاص ».

وهكذا ينتقل بنا كتاب (في الثناء على ما تبقّى) في سياحة متواصلة ، سياحة في افكار وعقول واحلام ووقائع حياة ، قراءات واستذكارات وغيرها.. وغيرها ، تكشف لنا اسراراً احتفظ بها اصحابها ، واماطوا امام عيوننا اللثام عنها بمنتهى الصراحة والدقة.

■■■■

« النار والزيتون » والمسرح التسجيلي

● د. عبدالإله كمال الدين *

تساءل الباحث المسرحي الدكتور سمير سرحان ، في كتابه (تجارب جديدة في الفن المسرحي)... « هل يصبح المسرح التسجيلي الشكل الدرامي الرئيس في الثلث الاخير من هذا القرن ؟ »[١]

ويبدو هذا التساؤل مبرراً في ضوء التاثيرات الكبيرة التي تركها مسرح بيتر فايس على المسرحيين ، وخصوصاً في العالم الثالث.

إن هذا يدلل على تفهم واعٍ لرسالة المسرح التسجيلي ، والجوهر الجمالي — الايديولوجي — الفني للمسرحية التسجيلية ، كما يدلل على ان المسرحيين العرب (كتّاباً ونقاداً وباحثين) لم يتخلفوا عن الركب المسرحي العالمي ، فقد وجد عدد منهم في المسرح التسجيلي ، خصوصاً في السبعينات ، مسرحهم المفضل ، والاكثر طواعية لنقل وتصوير همومهم ومعاناتهم وافكارهم وطموحاتهم ، وتوصيلها الى الجمهور المسرحي العريض.

وكان الكاتب المسرحي الفريد فرج ، قد انتبه مبكراً الى اصالة المسرح التسجيلي كمسرح ، واقعي ، سياسي عظيم الاهمية في الحياة المسرحية ، والحياة الثقافية على حد سواء.

لقد شغلت بال الفريد فرج قضية تحررية كبرى من قضايا عصرنا ، وهي قضيتنا المصيرية ، القضية الفلسطينية ، التي استاثرت بكامل اهتمامه ، في اواخر الستينات — اوائل السبعينات. ان الكفاح الفلسطيني المسلح ، ومعارك الفدائيين قد طرحت نفسها ، بكامل ثقلها ، على عديد من المثقفين في الوطن العربي والعالم. وكان الفريد فرج منحازاً ، كل الانحياز لهذا الكفاح ، وللفدائيين قضيةً وشعباً.. ولان الفريد فرج يريد ان يقدم القضية الفلسطينية ، كلاً موحداً ، فانه اختار بالضرورة ، تلاحمية للفنون المسرحية يحتل المسرح التسجيلي ، او التناول الفني المسرحي التسجيلي مكانة قيادية فيها. يقول الفريد فرج :

[اجتذبني هذا الشكل للمسرح « الوثائقي او التسجيلي » وفرض نفسه على « المسرح الكلي او الشامل » بما يضمه من الوان الفنون التعبيرية مجتمعة : دراما ورقص وغناء وتمثيل إيمائي (بانتومايم) واستعراض ومسرح سحري][٢]

ويؤكد ختاماً ان ذلك هو « احد الاشكال القليلة المناسبة »[٣] لمسرحيته في القضية الفلسطينية.

لقد اجتاز الفريد فرج طريقه الى المسرح التسجيلي عبر المسرح الملحمي وبكلمة اخرى ان برخت كان دليله الى بيترفايس ، إذا صح التعبير.

بيد ان ذلك كله كان يدور في اطار المسرح السياسي ، المسرح الذي اشرك الجمهور ، باشكال ومستويات مختلفة ، في العملية المسرحية او في العرض المسرحي بمعنى ادق. وكان رصيد الفريد فرج في المسرح السياسي كبيراً ، كماً ونوعاً. حسبنا ان نشير الى (سليمان الحلبي) و (حلاق بغداد) و (عسكر وحرامية) و (النار والزيتون) وغيرها ، ولا ينكر الفريد فرج تاثره ببرخت. فقد اجاب عن سؤال جاء في احدى المقابلات التي عقدت معه ونص ما جاء في الحوار : « ان الدارس لمسرحك يحس برائحة برخت واضحة بين سطوره ؟ » اجاب يقول [ربما بسبب السياق الملحمي في « سليمان الحلبي » : انها مسرحية ملحمية تشبه ملحميات برخت.. وربما كان مونولوج « حلاق بغداد » برختياً ايضاً][٤] ويستدرك الفريد فرج استدراكاً ذكياً ، حين يعترف بالتاثر النسبي ، وينفي التاثر الكامل ، معللاً تعليلاً علمياً مقنعاً : [ان من المستحيل التاثر ببرخت تاثراً كاملاً لانه يقف على ارض غير ارضنا ، ارض صناعية متقدمة ، ولذا فان نوع ثوريته الاجتماعية والفنية مختلف عنا ايضاً].[٥]

المهم ان الفريد فرج جاء الى المسرح التسجيلي منطلقاً من « عباءة » برخت. ان بصمات واضحة في مسرحيته « النار والزيتون ».

إن من بين افضل الدراسات لمسرحية « النار والزيتون » الدراسة التي كتبتها الدكتورة لطيفة الزيات في مجلة « المسرح » القاهرية نصاً وعرضاً.

تشهد الدكتورة الزيات ، منذ البداية ان المسرح القومي المصري قد قدم « عرضاً جيداً لعله افضل العروض التي قدمت عن القضية الفلسطينية من حيث هو يستخدم شكلاً يستوعب مختلف الابعاد الفكرية للقضية ، ومن حيث هو يمسك بنبضها الحي ، فيقدم صورة اقرب ما تكون الى صورة الشعب الفلسطيني ، والى صورة الفدائي الفلسطيني بكل حيويته وثوريته وبكل متناقضاته ».[٦]

* كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

وتقرر الدكتورة الزيات ، محقة ان المسرحية غنية بالمستويات لا المكانية والزمانية منها فحسب ، بل الفنية ايضاً « فنحن نجد انفسنا ازاء ثلاثة مستويات فنية ، هي التسجيلي او الوثائقي ، والتعبيري ، والواقعي ، ونحن نجد انفسنا أولًا ازاء المستوى التسجيلي الوثائقي والتقريري الذي يقدم العرض لابعاد القضية الفلسطينية في ماضيها وحاضرها ووضعها في ظل الثورة العالمية ، وازاء الصهيونية والامبريالية العالمية ».[٧]

اما على المستوى التعبيري ، فان الفرد يصبح في المسرحية رمزاً للشعب كله ، حيث يلتحم الخاص بالعام والحلم بالحقيقة وحيث « تتحرك الحركة المسرحية الى وسيلة للتجسيم ، ويوجز الايماء ما يمكن ان في عشرات من الجمل ، وتستحيل الرقصة سواء أكانت رقصة غضب أم ابتهاجاً أم تدريباً وكذلك الغنوة الى جزء عضوي لا ينفصل عن المعنى العام ».[٨]

واما على المستوى الواقعي ، فان المشاهد يتابع حركة اربعة من الفدائيين ، يبرز بينهم الفدائي ابو شريف وهم يقومون على امتداد المسرحية ، بعملية ضد العدو. ان الشخصيات هنا ، شديدة الخصوصية ، وهي ذات صفة تمثيلية متفردة.

وترى الدكتورة الزيات انه « على هذا المستوى الاخير (اي الواقعي) نستطيع ان نمسك كمشاهدين بقاعدة تصلح ، اساساً للربط بين المشاهد المختلفة ويعتمد عليها العرض فعلاً ، اكثر مما يعتمد على ما عداها في الربط بين المشاهد المختلفة ، ولو دعمت هذه القاعدة بما فيه الكفاية لاكتملت للمسرحية الوحدة الفنية المفتقدة ».[٩]

وبودنا ، بعد تحليل موجز وعرض مكثف لوقائع المسرحية واحداثها ، ان نناقش راي الدكتورة الزيات هذا.

إن مسرحية (النار والزيتون) تتألف من فصلين. والفصلان متلاحمان في العطاء والتسلسل المنطقي والبناء الفني والرؤية الفكرية الفلسفية.

تبتدىء المسرحية بالنشيد الذي يطلقه المغنون ، وهو نشيد يكثف رؤية المسرحية الفكرية وجوهرها السياسي — النضالي.. ان هذا النشيد يُعنون للمسرحية كلها وهو يوحد الخاص بالعام ويدفع الى العمل. ولعل ابلغ الاصوات التي استوعبت جوهر هذا النشيد ، كان صوت الدكتور محمود امين العالم ، حيث قال في تضاعيف مقالة له عن المسرحية [هذه مجرد كلمات الافتتاح ، ولكنها في الحقيقة كلمة المسرحية كلها... ايقاظ ، وتوعية ، ودعوة الى فعل. من اجلك ، من اجلي ، من اجل الانسانية. على انها لم تكن مجرد كلمات بل كانت اغنية جماعية.. بالاغنية الجماعية تقول المسرحية كلمتها الاولى ، وهذه هي كذلك كلمة المسرحية كلها. انها رسالة توعية خالصة ترف بالغناء لتكون اقوى على التعبير ، واقوى على الاقناع ، واقدر على التحريك ، والدعوة الى فعل. ان هذا المدخل الغنائي لا يشكل — كما ذكرت — مجرد مدخل الى المسرحية ، بل يشكل في الحقيقة العناصر الاساسية للمسرحية كلها ، سواء من حيث الهيكل والصياغة ، او من حيث الرسالة المضمون... ان المدخل الغنائي ينسج الارضية الانسانية التي نستطيع بها ان نميز بين الحق والباطل تميزاً حاراً يحقق المعرفة ويدفع الى النضال من اجلها].[١٠]

بعد هذا المدخل الضروري ، الذي يلتحم بصلب القضية ، تقدم المسرحية اصحاب القضية ، عرب فلسطين ليتحدثوا للعالم عنها ، وعن عدالتها ، في محاجة بليغة مقنعة. يتقدم « الشهود » من خصوم القضية ، فيشهد (باتاي) مدير معهد هرتزل بنيويورك ، بانه من الناحية الانثروبولوجية ، لا يوجد جنس يهودي. غير ان هرتزل (فيلسوف الصهيونية) يبادر للتاكيد ان (الدولة اليهودية) ستكون امتداداً للحضارة الغربية ، وحصناً ضد البربرية الشرقية. ويبادر رابين ، القطب المتنفذ في المؤسسة العسكرية في « إسرائيل » للزعم بان من الخطأ الفادح التخلص من المكاسب الاقليمية في حرب حزيران. اما مناحيم بيغن فيقرر ان « إسرائيل » تضم ارض فلسطين ، اضافة الى شرق الاردن ، وياتي دايان ليقول بمنتهى الصلافة ، والعنجهية : « لا نريد حدوداً نهائية الآن !».[١١]

تلكم هي القضية إذن : اقامة دولة صهيونية بالقوة والارهاب على ارض فلسطين العربية ، وتهجير شعبها ، بل والاستمرار في التوسع لاحتواء المشرق العربي كله.

تاتي بعد ذلك انتقالة سريعة الى عملية قتالية ، يسود استعداداتها حديث إنساني مفعم بالمرح ، نفهم منه ان الفدائي (ابا شريف) يحمل برتقالة اعطتها له امه (ليزرعها في قبر ابيه) وتغدو هذه البرتقالة رمزاً ثورياً متحركاً في عموم تضاعيف المسرحية ، وهو يرمز الى الأرض السليبة والوطن المحتل حيث كانت بيارة البرتقال التي يملكها ابوه وسلبها الصهاينة مع ما سلبوا من بيوت وارض ومزارع عربية.

حتى إذا بدا الالتحام يصاب الفدائي ابو شريف فيدخل في غيبوبة تنتقل منها المسرحية من المستوى الواقعي (حيث نسف الفدائيون مصنع الذخيرة) الى المستوى التعبيري ، حيث يحلم ابو شريف بانه دخل داره فوجد فيها صديقة طفولته اليهودية ناتاليا ، فحياها وحيته واستعرضا معاً ذكريات الصبا والطفولة ، لكنها ما لبثت ان اشهرت

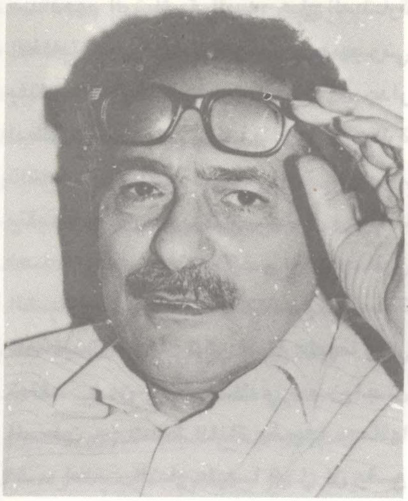
السلاح في وجهه وسلمته الى الجنود فائلة : [يا وغد ظننتك مت لما اطلقت عليك النار عند مصنع الذخيرة !](١٢) وتكشف المسرحية بذلك عن وحشية الفاشية الصهيونية مقابل إنسانية الفدائي الفلسطيني ، ويقترن بذلك مشهد آخر ، افظع واعنف وهو مذبحة دير ياسين عام ١٩٤٨ حيث عاث الصهاينة الفاشست فساداً ، وقتلوا الشيوخ والنساء والأطفال ، وحيث يطلع علينا ضابط صهيوني مشهور (شهرة مجرمي الحرب النازيين) هو مناحيم بيغن ويخاطب الجمهور (بنبرة شاهد هادئة) ويقول : [انا مناحيم بيغن رئيس الارغون سابقاً ، سيطر الرعب على عرب إسرائيل نتيجة لمذبحة دير ياسين ، وفي انحاء البلاد بدأ العرب يفرون هلعاً قبل الاصطدام بالقوات اليهودية ، لا بسبب ما حدث في دير ياسين فحسب ، بل لما حيك حول دير ياسين من دعاية ساعدتنا على ان نشق طريقنا الى معارك اخرى في الميدان..].(١٣)

تفيد المسرحية من مختلف المستويات والأساليب لتبيان وحشية الفاشية الصهيونية ، فالتمثيل الايمائي ليشير الى اللاجئين العرب يهاجرون ، فيما تعرض ستارة الخلف فلماً يصور الهجرة الجماعية الماساوية فوق جسر اللنبي. وفيما يعلو ازيز طائرات ليهبط اربعة طيارين اسرائيليين فوق مقاعد معلقة ، وهم يجذبون عصياً مثبتة في مقاعدهم ، ويتطلع العرب الى فوق ، يطالعهم خاطف « يبين على الوجوه اثر القذف بالقنابل » ليعقبه ظلام.(١٤)

وتقدم المسرحية هؤلاء الطيارين وهم يدلون بتصريحات صحفية ، فيما تعرض ستارة الخلف صور الاصابات بالنابالم الواحدة بعد الأخرى عند كل اجابة. وتؤكد تصريحاتهم الامعان الاجرامي الفاشي ابادة البشر وافناء الفلسطينيين.

تعود المسرحية بعد ذلك الى المستوى التسجيلي (مخاطبة العقل بالوقائع الصلبة وبالحقائق المباشرة) فتوضح بداية الماساة الفلسطينية. انه وعد بلفور.. ويتقدم شابان وفتاة لتفنيد وعد بلفور بالارقام وفضح المؤامرة التي تمت بقدوم افواج المهاجرين اليهود ، ومتابعة للكلمات والارقام تتجسد المعاني في صور مجسمة ، ولوحات بيانية ، تعرض المشروعات المختلفة التي جاءت بها اللجان الانكليزية والامريكية ولجان هيئة الأمم لمواجهة القضية في اعوام ١٩٤٦ ، ١٩٤٧ ، ١٩٤٨... وتواصل المسرحية عرض الرحلة الفاجعة وفضحها نقداً وتحليلاً تارة وبالاستعانة بالتمثيل الايمائي الصامت تارة اخرى. انه العدوان الصهيوني المتواصل والتوسع الذي لا ينقطع ، والهجرة التي لا تنتهي ، مثلما لا ينتهي طرد عرب فلسطين. وتنحسر الرحلة في منعطف من منعطفاتها باعداد من اللاجئين ، في ايديهم الاطباق المعدنية يتقدمون بها الى موظفي الاغاثة ليضع هؤلاء المؤونة فيها ، وفيما يتحرك اللاجئون تبرز على ستارة الخلف بالتعاقب صورة معسكر لاجئين وصور نيكسون وغولدا مائير يتبادلان الضحكات. ثم يبدأ حوار سريع بالغ الدلالة بين فتاة عربية بجهاز تسجيل وميكرفون وموظف انكليزي حول رايه في القضية الفلسطينية ودلالة الحوار ، انه يعكس موقف الرجل العادي الاوربي المشغول ابداً بهمومه الصغيرة والذي يتبرع لاسرائيل تفادياً لتهمة معاداة السامية. وتملقاً لرئيسه اليهودي ومن هذا الحوار تنتقل المسرحية بنا الى قلب معسكر اللاجئين حيث الفتاة الفلسطينية سلمى تحكي قصتها ــ قصة اللاجئين جميعاً.

وفي موقع آخر للفدائيين نشاهد الفدائي ابا شريف بطل المسرحية (وهو جريح ومضمد) يحدث فدائيين آخرين معه عن حادث اصابته. فجاة يرتفع صوت (معدني من الخارج ، صوت الاحتلال



الفريد فرج

الصهيوني) : سلموا يا أولاد العرب ! فيتحمس ابو شريف للخطابة ، يتذكر اياماً عاشها في المانيا الغربية ، حيث انطلقت وقتها مظاهرات المناصرين لاسرائيل عقب الخامس من حزيران ١٩٦٧. يرتقي ابو شريف سلماً خشبياً ليرد على المبتهجين بانتصار التوسعيين الصهاينة :

ــ [يا عملاء دعاة الحرب !
بتهتفوا بحياة قاتليكم ،
بتمشوا في موكب جلاديكم ،
بيوضعوا يا اغبياء قنابل
النابالم في ايديكم ويقودوكم...
انظروا مَنْ يحتفل معكم.
البنتاغون في صفوفكم].(١٥)

بعد ذلك كان لابد ان يعتقل ابو شريف ، اعتقلوه وسلموه لصهاينة إسرائيل. تقدم المسرحية مشهداً لتحقيق سريع في سجن إسرائيلي يشرح فيه ابو شريف قضيته ويدافع عنها بحرارة ويتغير المشهد ثانية حيث يهاجم جنديان إسرائيليان المسجد الاقصى. صورة اخرى لجنود صهاينة يقتحمون محلاً تجارياً ، تتغير الصورة الخلفية الى معالم لقرية عربية واحد الجنود الغزاة يقتاد بالقوة مواطناً عجوزاً ليعبر به المسرح ، ويمر شاب عربي مقيد بالاصفاد تقوده ثلة من الجنود مصوبين

مدافعهم الرشاشة اليه. على الستارة الخلفية صورة كنيسة وجندي صهيوني يقتاد فلسطينياً معصوب العين الى جدار ليطلق النار عليه ، يعقب ذلك على الستارة ذاتها مشهد احد شوارع بلدة عربية ، يتقدم جنديان صهيونيان ، بشكل دورية ، احدهما يصفر بينما الآخر يرمق جانبي الشارع باستعلاء ، تتقدم تلميذة فلسطينية اليهما وتلقي قنبلة عليهما وهي تهتف : (من اجل بلادي ! من اجل فلسطين !) تسقط الفتاة مضرجة بدمائها فقد اطلقت النار عليها قبل ان يقع الانفجار.

يُضاء المسرح ، حيث تجمهر عدد من اللاجئين عند جسد الشهيدة ، في مقدمتهم امها ، التي تنفجر معددة مآثر ابنتها البطلة.

إن هذه الأحاديث ــ المراثي التحريضية ذات الدلالة السياسية الثورية الكبيرة ، تأتي بمردودها البليغ في الحال ، وفيما بعد ، فالمسرحية تجعل بنتاً لاجئة تشارك في هذه الأحاديث فترثي اخاها عمرو (ماسحة دموعها معاهدةً إياه على السير في دربه.).

وترمي بطاقات اللاجئين في نار مدفاة ، ويهدر صوت نسائي جهير في الميكرفون [ضحوا يا فلسطينية وتبرعوا في الشباب يا فلسطينية. اتبرعوا بحالكم وفي رجالكم. من عشرين سنة وانتم واقعين واحد ورا التاني على طريق الشحدة والذل والعار. ارموا الكرونه. ارموا المؤن واخرجوا من الخيام. ضحوا !].(١٦)

وينتهي الفصل الأول بتطوع طابور جديد من الفلسطينيين ، يدونون اسماءهم ، تحت علم فلسطين.

هكذا ينتهي الفصل الأول من مسرحية (النار والزيتون) وهكذا نتبين مردوده الفكري ــ الجمالي ــ الثوري ــ الانساني. ان التوتر الدائم منه ، وانتقالاته الجدلية العنيفة وتضاداته الحادة ، وتلاحمية دور البطل فيه مع دور الكورس والممثلين الآخرين ،والمستويات التسجيلية والتعبيرية والواقعية.. ان كل هذا معاً يجعل الفصل غنياً ، حقاً. يمجد البطولات الفلسطينية العربية ويكرسها ليوظفها بذكاء على طريق الكفاح المسلح حتى النصر.

وقد يحتج البعض من المتابعين في انه لم تكن ثمة ضرورة لفصل ثانٍ في هذه المسرحية فالفصل الاول لوحده كافٍ ، وافٍ غير ان الفصل الثاني لم يكن في الحقيقة ، مقحماً من الخارج ، او مفتعلاً للتطويل والتضخيم ، بل كان ، على العكس ، ضرورة جدلية ــ فنية ــ بنائية تطلبتها المسرحية نفسها لتستوعب ، بافضل ما يمكن ، ابعاد القضية الفلسطينية ، ولتفي ، تمام الايفاء برسالة المسرح التسجيلي العربي الثوري في الملحمة الفلسطينية وجمالياتها النضالية.

لنا ، هنا ،ان نستشهد براي الدكتور محمود امين العالم الذي درس النص المسرحي ، وشاهد عرضه (باخراج سعد اردش) مثلما شاهدته الدكتور الزيات فهو يقول : [الواقع ان الفصل الثاني في هذه المسرحية يتضمن نقلة مسرحية وليس مجرد امتداد للفصل الأول يضيف المزيد من الحقائق والمعلومات ، وإذا كان الفصل الاول هو طرح لحقائق القضية ، لوقائعها وعرض لتضاريسها الخارجية ، لاحداثها التي تجري على السطح ، فان الفصل الثاني هو غوص في اعماق القيم المرتبطة بهذه القضية ، وخاصة بعد ان اصبحت الصهيونية في الحكم. وفي هذا الفصل نجد استمرار التناسخ والتداخل العضوي بين الجانب الدرامي الغنائي والجانب التسجيلي].(١٧)

يبتدىء الفصل الثاني ــ كالفصل الأول ــ باغنية ينشدها المغنون ، اغنية فدائية هي رد بليغ على الاستسلام ودعاة الهزيمة.. وتقدم المسرحية بعد ذلك حوار بين قائد فدائي وفتاة صحفية يستجلي القيم الانسانية الكبيرة للثورة الفلسطينية فالثورة تفرق بين اليهودية والصهيونية ، وهي تسعى الى تحرير العرب واليهود ، على حد سواء من وباء الفاشية الصهيونية.

وتظل المسرحية تستعين في الفصل الثاني بالوسائل التكنيكية المختلفة.. كما تظل تواصل منهجها في جدلية الانتقالات المتوترة والتضادات الحادة ، المتوهجة وتسربل ذلك بشعرية رهيفة الانسانية والوجدانية ، شعرية متناغمة فلسفياً وآيديولوجياً ومنطقياً وجمالياً.

وهكذا فان المسرحية تنتقل بنا انتقالة تطلبتها ضرورات المسرح التسجيلي القائم (من بين امور عديدة) على المقابلة الجدلية والمحاججة وملاحمة الموضوع بخلفيته الديناميكية المتحركة المتغير (تحرك الحياة وتغيرها)... نقول : تنتقل المسرحية بنا من اطار العلاقة العضوية بين الصهيونية والامبريالية الامريكية.. يتجسد هذا الحدث في زيارة مليونير صهيوني ، امريكي الجنسية مع ابنته الى « إسرائيل » برفقة دليل إسرائيلي. ان هذا المليونير مزدوج الشخصية فينتسب بالولاء الحقيقي الى « إسرائيل » وبمشروعاته وجنسيته الى الولايات المتحدة.. انه يرى في « إسرائيل » تحقيقاً لحلمه العريق ، ولهذا يوظف بعض استثماراته فيها. يقف هذ ا المليونير الصهيوني الأمريكي امام حائط المبكى « ليبكي » ! تساله ابنته : « لماذا تبكي يا بابا ؟ ».فيجيب المليونير اجابة بليدة « لان ابوك يبكي » ثم يراوغ مستدركاً فيقول : « لان ابوك يعيش في المنفى شريداً ويتالم » ثم تنكشف الحقيقة كاملة حين تفحمه ابنته بالقول « تستطيع دائماً ان تبقى هنا »!

ويظهر في المسرحية فقراء اليهود الذين

خاب املهم في « جنة الميعاد » الصهيونية وتقدم المسرحية بذلك ، الاضاءة البليغة لحقيقة دعاوى إسرائيل الصهيونية ، يرتل هؤلاء الفقراء ، فيما يرتلون مثل هذا الترتيل :

— [يا رب جينا بالميعاد وما لقينا الوعد... ما في جيوبنا وفي الحقائب غير وصايا الحرب ، حرب وحاربنا مثل ما امرنا ، ذقنا الحرب... شغل اشتغلنا ولقينا ابيض يحتكم في الشرقي. يا رب واحنا في إسرائيل ليش ذلناهالقد يا رب جينا في الميعاد وعشرين سنة بننتظر ها الوعد !].[18]

تنتقل المسرحية بعد ذلك لتقدم لنا شخصية (القومسيونجي) (الاسرائيلي) الذي يبيع كل شيء بليرة (إسرائيلية) القدس في النظارة بليرة. قبة المسجد وكنيسة القيامة بليرة فقط ، كل شيء بليرة وصولاً الى ما يسمى بالعدالة الاسرائيلية فهي ايضاً بليرة. يدعم ذلك ويتناغم معه ، فكرياً وفنياً وموضوعياً ما تقدمه المسرحية على المستوى التسجيلي من وقائع اثبتتها محاضر المحكمة المركزية الاسرائيلية وحدثت في قرية (كفر قاسم) العربية داخل إسرائيل يوم ٢٩ اكتوبر/ تشرين اول ١٩٥٦. وتلتحم مشاهد المحاكمة بحقائق أوضاع العرب داخل إسرائيل.. وتقدم لوحات شاملة لأوضاع العمال الزراعيين واوضاع التعليم ولا تلبث المحكمة ان تنتهي باحكام هزلية على مقترفي هذه الجرائم ، هي احكام سرعان ما تخفض ، بل ان المجرمين يكافأون بوظائف عليا في جهاز دولة « إسرائيل ».

إن الستارة تتحرك بديناميكية وبإيقاع منسجم لتقدم ارقاماً ناطقة بالاجرام الصهيوني في اغتيال حقوق الانسان العربي في فلسطين المحتلة. من هذه اللوحات هذه اللوحة :

— [(تهبط ستارة امامية عليها احصاء ورسوم توضيحية).

الشاب ٢ : ٩٤٪ من اطفال اليهود يدخلون المدارس. ٦١٪ من اطفال العرب يدخلون المدارس. سنة ١٩٦٣ حصل على الثانوية العامة ٥٧٠٢ يهودي و٧٦ عربياً. سنة ١٩٦٤ في التعليم العالي (٤) آلاف طالب يهودي و(١٧٠) طالب عربي. التعليم المهني للاولاد ١٤٠ مدرسة ٥١٣٨ تلميذ يهودي. ومدرستان للعرب بهما ١٠٥ تلميذ عربي. التعليم المهني الارقى ١٣٨ مدرسة يهودية بها (٢١) الف تلميذ يهودي و(٤) مدارس عربية بها ١٦٦ تلميذاً عربياً. تعليم زراعي (٧٣٠٩) تلميذ يهودي و(٥١) تلميذاً عربياً.

هذه هي العدالة (الاسرائيلية) !وهذه هي حقيقة الديمقراطية (الاسرائيلية).. ان المسرحية تقدم في لوحاتها عدداً من مجرمي كفر قاسم بينهم (جبرائيل دهان) مثلاً. انه متهم بقتل (٤٣) مواطناً عربياً مع الترصد. مذنب السجن (١٥) سنة ، يستانف الحكم في المحكمة العليا. تخفضه الى (١٠) سنوات ، رئيس الدولة يخفضه الى (٥) سنوات. لجنة اطلاق سراح المسجونين تخفض تلك المدة. بلدية الرملة تعينه سنة ١٩٦٠ مسؤولاً عن الشؤون العربية في المدينة.

.... هكذا تتهيا وتكتمل منطقياً ، شرعية وضرورة المقاومة الفلسطينية المسلحة.

تنتقل المسرحية الى مستوى آخر ، مستوى تعبيري يتلاحم بالمستويين الواقعي والتسجيلي.. يُضاء المسرح ، يتقدم ابو شريف الى حارس المقبرة التي تضم رفات والده ، ويساله عن القبر (ذاكراً ان اباه توفي في ٢٩/ اكتوبر/ عام ١٩٥٦) ليزرع البرتقالة تنفيذاً لارادة امه ، شجرة البرتقال تكبر ، تشع مضيئة كل ما في الجوار وابو شريف يتاملها... ولا تلبث المسرحية على هذه الخلفية النضالية (التي يتلاحم فيها الواقع والرمز ، الواقع والحلم والاسطورة).. جثمان ابو شريف ملفوفاً بالعلم الفلسطيني المقدس. أم الشهيد تزغرد وهي تمسح دموعها ، يسلم القائد لها وسام أم الشهيد ، وتهدر الاغنية — زفة الشهيد (وهي اغنية شعبية فلسطينية).

وتنتهي المسرحية ، باندفاع فدائيين الى جانبي مقدمة المسرح ، لينطلقا بنداء لاهب الى جميع شباب العالم. مهيبين بهم وبكل ثوار الكرة الارضية واحرارها الى حماية ودعم الثورة الفلسطينية المعمدة بالدماء والتضحيات.. انها الضربة الأخيرة في مسرحية الثورة الفلسطينية.. وهي ضربة قوية ، منطقية تستوعبها جميع الضمائر الحرة في كوكبنا الأرضي بعد ان مهدت المسرحية لها بكل الوقائع والأحداث والمنعطفات.

ويشمخ علم فلسطين تحوطه سواعد الفدائيين الأشداء.. ويودعنا هذا العلم وفدائيو فلسطين حماة الأرض وزيتونها وشعبها بالنشيد الأول الذي استهلت به المسرحية انطلاقتها.

تلكم هي عناصر المسرحية الاساسية بمنظورها التحليلي الذي يدعونا بمشروعية الى مناقشة آراء الدكتورة الزيات :

١ - تقرر الدكتورة الزيات انها ليست مسرحية بل عرض فهي تقول في مقالها سالف الذكر «... لعل هذا يفسر لِمَ سمعت اكثرمن مشاهد للنار والزيتون يصف المسرحية بانها عرض جيد مع التوكيد على استخدام تعبير العرض دون تعبير المسرحية ، ولِمَ وجدت نفس اكرر دون وعي نفس العبارة بعد ان شاهدت المسرح : عرض جيد ».[19]

٢ - ولا تلبث الدكتور الزيات ان تستدرك مستطردة (ولا يشكل هذا الراي

انتقاصاً من قيمة العمل ، كعمل فني ، ولا من قيمة الشكل الذي استخدمه العمل كشكل صالح لمعالجة مثل القضية التي عالجها. ولكنه يشكل افتقاراً للقاعدة التي للمشاهد تجميع المشاهد في كل متكامل ، وتعبيراً عن الحاجة الماسة الى توكيد هذه القاعدة).[٢٠]

وكانت الدكتورة الزيات قد ناقشت بعض عناصر الفصل الثاني في المسرحية فانتقدتها ، مشيرة الى التشتت والغموض وقالت في ذلك : [ولان يتضمن فيما يتضمن خيطاً سردياً ، ولانه يستوعب ، فيما يستوعب ، قضية فردية في ظل قضية عامة هي القضية الفلسطينية فمن المفروض ان يلتزم الكاتب والمخرج معاً بتوضيح هذا الخط وبالحرص على استمراره من البداية الى النهاية ، خاصة وانه يرتبط ارتباطاً عضوياً بالقضية ككل ، ويمدها ويستهدفها في ذات الوقت المعنى ، ولربما لو استحدث العرض مشهداً يتتبع ابو شريف ، في فترة مبكرة من الفصل الثاني ، واكد الارتباط ما بين الخاص والعام في المشهد الاخير لاستقام خط السرد المنطقي ، ولما شعرنا بالتشتت وفقدان الاتجاه وبالصعوبة وبالغموض الذي اشتكى منه البعض).[٢١]

لما كانت الدكتورة الزيات قد اشارت ، منذ البداية (كما اسلفنا التنبيه الى ذلك في مفتتح حديثنا) الى المستوى الواقعي (او كما تسميه الدكتورة الزيات : المستوى الفردي) هو المستوى الافضل الذي كان ينبغي على كاتب المسرحية الالتزام به وقالت في ذلك : [وعلى هذا المستوى.. نستطيع ان نمسك كمشاهدين بقاعدة تصلح اساساً للربط بين المشاهد المختلفة ويعتمد عليها العرض فعلاً اكثر مما يعتمد على ما عداها في الربط بين المشاهد المختلفة ، لو دُعمت هذه القائمة بما فيه الكفاية لاكتملت للمسرحية الوحدة الفنية المفتقدة).[٢٢]

وفي مناقشتنا للدكتورة الزيات في آرائها ، هذه التي عرضنا لها بامانة ودقة (حرفية) نقول :

اولاً ـ ان الدكتورة الزيات تناقش عرض المسرحية باخراج سعد أردش ، وتحمل كاتب المسرحية مسؤولية الهنات والثغرات (او ما شخصته هي كهنات وثغرات) ولا نعتقد ان هذا صحيح او مبرر لان النص غير العرض ، فالكاتب يتحمل مسؤولية النص الذي قدمه ، ولا يمكن بحال ، ان يتحمل مسؤولية اخراج المسرحية او عرضها ومن الانصاف وللحقيقة والتاريخ (كما يُقال) فاننا ينبغي ان نشير الى تنبيه الكاتب الى جميع الجهات التي تزيد او تنتوي اخراج مسرحيته فقد قال : [نظراً لصعوبة تنفيذ هذه المسرحية يرجو المؤلف من الفرق العربية المختلفة وفرق الهواة في مصر عدم انتاجها إلا بعد استئذانه والرجوع اليه ، والمؤلف يؤمن بان اي عرض لهذه المسرحية لابد ان يكون في مستوى القضية الفلسطينية ليتحقق كماله الفني وفائدته السياسية).[٢٣]

كما ان الفريد فرج حذر في كلمته التمهيدية للنص المسرحي من عدم تفهم إيقاع المسرحية ونوعيته لئلا يسقط العرض في مطب الميكانيكية وقال في ذلك بالحرف : [تحفّظ لابد منه :... ان سرعة الايقاع في هذه المسرحية هي مسالة حياة او موت بالنسبة للعرض].[٢٤]

وحدد الكاتب ابطال المسرحية بدقة واوضح طموحه وشخص مسرحه واكثر من ذلك تدخل الكاتب حتى في طريقة الاخراج (وهذه مسالة يبررها المسرح التسجيلي) وخصوصاً في العناصر التركيبية الأساسية والثانوية للعرض المسرحي منعاً للتشتت فقال في معرض تحذيراته : [وملحوظة لابد منها : يجب ان يحرص العرض على الا تكون الصور المعروضة على الستارة الخلفية مجرد تصوير لما يدور في الحوار الدائر فوق المنصة ان هذا يصبح مجرد زيادة لا لزوم لها وتشتيت في غير محله لانتباه الجمهور.. الخ][٢٥] هذه هي تحذيرات الكاتب ، وهي مهمة وفي مكانها حقاً. فإذا اضفنا اليها تحديدات الكاتب لستارة الضوء ، وعدد الممثلين الذين يحتاجهم العرض ، وتصوره لالحان الاغاني في مسرحيته.. فاننا سنخرج بنتيجة مفادها ان الكاتب غير ملوم ، قطعاً إذا جاء العرض المسرحي دون المستوى المطلوب ، لانه اوضح كل شيء تقريباً.. بل انه تدخل في نوعية الممثلين مذكراً ببيتر فايس ، نفسه ، وملاحظاته حول بعض مسرحياته التسجيلية وبخاصة مسرحيته « انشودة غول لوزيتانيا او انشودة انغولا) وتنظيراته عموماً للمسرح التسجيلي.

لقد شدد الفريد فرج على ان العرض المسرحي ينبغي ان يوحي « بان جماعة من الممثلين الهواة او من شباب المناضلين قد اتفقوا على عرضه بروح الفريق وبحماس الهواة والشباب وتقاليدهم ». وحدد بصرامة ، ماهية ونوعية الحان الاغاني وحذر الملحن من اية رتابة او تكرار للمقاطع او تطريب.

وجملة القول ، ان النص الذي قدمه الفريد فرج لمسرحيته الفلسطينية « النار والزيتون » جاء استلهاماً لتنظيرات بيتر فايس للمسرح التسجيلي ، كما ان ملاحظاته وتحفظاته ، إذا ما أُخذ بها تماماً تبعد العرض المسرحي عن الهنات المتوقعة في تطبيقات بكر في مجال المسرح التسجيلي ، المسرح الجديد كل الجدة على المسرح المصري والعربي عموماً.

ثانياً ــ وإذا استشرنا ما كتبه الدكتور محمود امين العالم عن المسرحية ، نصاً ان نبادر للقول ان لكتابة العالم بهذا الخصوص ، قيمتها ، لانه متابع مدقق لعروض المسرح المصري والعالمي اولاً. ولانه شاهد العرض المسرحي للنار والزيتون غير مرة مثلما شاهد عروض مسرحيات اخرى لنفس الكاتب (نعني بالذات مسرحيات « الزير سالم » و « سليمان الحلبي » و « عسكر وحرامية ») وقد كتب كتاباً كاملاً في المسرح المصري.

لقد قال الدكتور العالم : في مقالته المطولة عن مسرحية « النار والزيتون » موضوع بحثنا : (ان هذه المسرحية امتداد خلاق لرسالة الفريد فرج المسرحية في حياتنا ، رسالة العدالة والحرية والحق وإن امتشقت رسالته هذه المرة السلاح ودفعت الناس الى امتشاقه معها)[٣٦] وهذا بوجهة نظرنا ترجمة امينة لرسالة المسرح التسجيلي وغاياته.

ثالثاً ــ اخذت الدكتورة الزيات على العرض المسرحي لمسرحية « النار والزيتون » التشتت وتضرب الباحثة هذا المثال وتقول ان الربط بين التاريخ الذي ذكره أبو شريف لحارس المقبرة وتاريخ مذبحة دير ياسين قد فاتها في العرض. وتورد ذلك في معرض التشتت الذي يتركه العرض في ذهن المشاهد. غير ان النص غير عن ذلك لرجوع الى النص يتوضح لنا الربط تماماً.

رابعاً ــ اكدت الدكتورة الزيات تمنياتها في مزيد من الدعم للمستوى الواقعي في المسرحية ، وبودنا القول ان هذا الفصل الحاد بين المستوى الواقعي والمستوى التسجيلي غير موفق ، وغير دقيق فما تسميه الباحثة بالمستوى التسجيلي هو مرحلة ليس إلا من المستوى الواقعي.. ذلك ان المستوى التسجيلي هو جانب ملتحم تمام الالتحام بالمستوى الواقعي والمستوى التعبيري.. ان مسرحيات الواقعية الاشتراكية مثلاً تعتمد التوثيق والتسجيل في موضوعات النضال الثوري ، والثورات ، والمقاومة والحروب.. ان التوثيق (التسجيل) يُعنى بالحقائق الصلبة وبامكان الفنان المحنك في الحرفية الفنية والشديد الايمان بآيديولوجية النضال القومي والثورة التحريرية ، بامكانه ان يوظف التوثيق في خدمة التصوير الفني في بناء المسرحية سيما حين يكون اختياره متطابقاً ومتطلبات المسرح التسجيلي.

خامساً ــ يبدو لنا ان عدداً من المتابعين في مصر وغير مصر لم يستسيغوا بعد حرفية المسرح التسجيلي ، فهو لا يزال جديداً غير راسخ القدم في ارضنا العربية قياساً الى الاتجاهات التقليدية في المسرح والاتجاه الارسطي خاصة.. ان الانتقالات والملاحمة بين المستويات هي امور جديدة تماماً في مسرحنا العربي المعاصر ورغم عراقة المسرح في مصر إلا ان عدداً من المسرحيين المصريين لم يهضموا بعد تجارب المسرح السياسي المعاصر في اوربا ، بالصيغة البريختية او بصيغة بيتر فايس.

سادساً ــ والحق ان مسرحية « النار والزيتون » ، لم تكن وحدها في ساحة تجارب المسرح التسجيلي العربي في مصر. فقد قدم ميخائيل رومان مسرحيته « ليلة مصرع جيفارا » ، كما قدم شوقي خميس « سندباد » ، كما قدم بعض المخرجين المسرحيين المصريين على خشبة المسرح مسرحيتين تسجيليتين لبيتر فايس هما « مارصاد » ، و « انشودة انغولا » ، وسواها ويتحدث احمد زكي في مقال له بعنوان (المسرح الحي مسرح سياسي) عن تجربته في اخراج المسرحية التسجيلية (انشودة انغولا) او (الغول) ودهشة المتفرج المصري للتكنيك الجديد والضجة بين النقاد والمتابعين حين عرض المسرحية عام ١٩٧٠ فيقول : [... ومن خلال ما كتبه نقاد المسرح الحديث من تعليق على العرض برزت اوجه الخلاف والوفاق بينهم حول اسلوب هذا العرض ، فقد وصفه فريق بانه « كباريه سياسي » ، ووصفه فريق ثانٍ « كوميديا موسيقية » ، وفريق ثالث بانه « مسرح شامل » ، وفريق رابع بانه « اوبريت ممزوج بالكوميديا الساخرة).[٣٧]

وهكذا يتبين ان المسرح السياسي ، بالصيغة التي جاء بها بيتر فايس في مصر والوطن العربي لم يكن مقبولاً من الجميع شانه شان جميع التجارب الطليعية في الادب والفن من ناحية وجهل النقاد والباحثين لاصوله من ناحية اخرى. كما يبدو ان الطريقة التي تعامل فيها النقاد مع « الغول » ، تتماثل مع الطريقة التي تعاملوا بها مع « النار والزيتون »... وربما انصبت اكثر النقدات على الشكل ، اكثر مما هي عليه في المضمون ، لكن الشكل الحديث ملتزم بالمضمون. فالطليعية ليست فقط في الشكل بل هي في المضمون الاجتماعي ــ السياسي وطريقة تناوله ومعالجته.

إن مكانة مسرحية « النار والزيتون » في ابداع الفريد فرج المسرحي ، مكانة رفيعة وهي مكانة يشهد بها النقاد والباحثون.. وان هذا الامتداد في التجريب والتواصل المسرحي هو ما جعل الفريد فرج علامة بارزة في تاريخ مسرحنا العربي المعاصر ، انه امتداد واع ، هادف وليس مجرد تكرار او محض تجريب لأجل التجريب. ان الفريد فرج يعي جيداً الرسالة الاخلاقية ــ الاجتماعية ــ الآيديولوجية للمسرح الحديث بخاصة.. ويقرن تجاربه الجديدة واستعانته بالمسرح الحديث وتياراته المعاصرة ــ البريختية ــ والفايسية. اي الملحمية

والتسجيلية يقرنها بسعيه الدائب من اجل اعلاء الرسالة الانسانية للمسرح وتوظيف المسرح في خدمة الثورة والتغيير السياسي ـ الاجتماعي ـ الاقتصادي نحو الافضل.

وإن يسعى الفريد فرج من أجل التحديث الواعي والجاد قد اسفر عن اختيار اكثر الأساليب والأشكال جدوى وطواعية لتمجيد الانسان والثورة والاسهام في التحولات الجذرية فجاءت مسرحيته « النار والزيتون » بداية مرحلة في المسرح السياسي وتطويراً طليعياً لأدواته الابداعية في كتابة الدراما واستهلالاً بالغ الاهمية في استيعاب واستلهام نظرية المسرح التسجيلي.

المصادر والهوامش :

(١) د. سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، القاهرة ص ٨٩ (فصل : اخراج بيتربروك لمسرحية بيتر فايس ، مارصاد ، في نيويورك).

(٢) و(٣) مجلة ، المسرح ، المصرية العدد (٦٩) يناير ١٩٧٠.

(٤) و(٥) مجلة ، المسرح والسينما ، المصرية العدد (٥) فبراير ١٩٦٨ ، حوار مع الفريد فرج حول قضايا الفن والمسرح.

(٦) و(٧) و(٨) و(٩) مجلة ، المسرح ، المصرية العدد (٧٢) مايو ـ يونيو ١٩٧٠ د. لطيفة الزيات : المسرح المصري في شهر ـ ص ١٤ ـ ١٩.

(١٠) د. محمود امين العالم ، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، دار الآداب ـ بيروت ١٩٧٣ ص ٢٤٥.

(١١) و(١٢) و(١٣) و(١٤) و(١٥) و(١٦) مجلة ، المسرح ، المصرية العدد (٦٩) يناير ١٩٧٠ نص مسرحية ، النار والزيتون ،.

(١٧) د. محمود امين العالم ، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر (مصدر سابق).

(١٨) مجلة ، المسرح ، المصرية العدد (٦٩) يناير ١٩٧٠ نص مسرحية ، النار والزيتون ، مصدر سابق.

(١٩) و(٢٠) و(٢١) و(٢٢) مجلة ، المسرح ، المصرية العدد (٧٢) ـ مايو ـ يونيو ١٩٧٠ ـ د. لطيفة الزيات ، مسرحية النار والزيتون ، مصدر سابق.

(٢٣) و(٢٤) و(٢٥) مجلة ، المسرح ، المصرية العدد (٦٩) يناير ١٩٧٠ مقدمة مسرحية النار والزيتون.

(٢٦) د. محمود امين العالم ، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، ـ مصدر سابق.

(٢٧) مجلة ، فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثالث (ابريل ـ يونيو ـ مايو ١٩٨٢ مقالة احمد زكي ، المسرح الحي مسرح سياسي ص ١٤٣ ـ ١٤٩ ،.

السيرة الذاتية في الادب العربي

■ ترجمة:

عزيز عمانوئيل كوركيس

يزخر الادب العربي الحديث (شأنه في هذا شأن الآداب الاخرى المعاصرة له) بالمذكرات الشخصية مبينا بذلك ذوق الجمهور القارئ وسوقه لهذا النوع من النتاج الادبي[١] . وعلى ضوء هذه الظاهرة فانه لغريب ان نجد مجرد عدد قليل جدا من التراجم الذاتية ويبدو بأن المصطلح الفني ذاته «ترجمة / سيرة ذاتية صياغة حديثة[٢] ولم يستقر لحد الان نهائيا ، كما لم يستخدمه اي نموذج لهذا الجنس الادبي حسب معلوماتي استخداما كاملا . وهكذا فأن جرجي زيدان ، مؤلف اقدم ترجمة ذاتية (١٩٠٨ ، نشرت بعد ذلك بستين سنة) في هذا القرن ، اشار اليها بـ «سيرة حياتي»[٣] بينما لا يعطي طه حسين اي تصنيف البتة لنتاجه (نشر الجزء الأول منه في ١٩٠٦ ـ ١٩٢٧) . في حين يستخدم سلامة موسى المصطلحين كليهما ، «ترجمة» و «سيرة» بصورة استيعاضية نوعاً ما في تصديره لترجمته الذاتية (١٩٤٧) لكنه يفضل الاخير . ويستخدم احمد امين مصطلحا فنيا مرة واحدة فقط ، (ترجمة لحياتي) ، مفضلا عنوان الكتاب ، «حياتي» بدلا من ذلك في التصدير (١٩٥٠) اما ميخائيل نعيمة فقد امتنع عن استخدام اي مصطلح وكتابه (١٩٥٩) يحمل عنوانا ثانويا ، «حكاية العمر» الذي يبدو انه يخلو من اي معنى فني .

ان قلة كتابة التراجم الذاتية ليبدو امرا محيرا ، نظرا لوجودها خلال العصور الوسطى[٤] ويمكن ان يفسر الافتقار الى مصطلح خاص بحقيقة ان المؤلفين لم يروا كتاباتهم تختلف اي اختلاف عن التراجم الذاتية المألوفة . ان مجرد وجود كتابات كهذه ينسخ وجهة النظر (الاوربية المركزية) Europocentric لاحد طلاب هذا الجنس الادبي ، جي كزدورف G.Gusdorf من ، ان الترجمة الذاتية تلك لا يمكن ان ترى خارج نطاق منطقتنا الثقافية ، وقد يذهب المرء الى انها تعبّر عن اهتمام خاص بالرجل الغربي[٥] .

والنصوص التي ستعالج هنا تعود الى المؤلفين الذين مر ذكرهم في الفقرة الاولى . وقد ظهروا على مدى الستين سنة الاولى من هذا القرن . وباستثناء ميخائيل نعيمة ، فان جميع المؤلفين شخصيات شعبية بارزة وليس كتّابا محترفين فحسب ، عالجوا مجموعة واسعة من الموضوعات . ويبدو ان جميعهم قد الهموا باستخدام تعبير (ن فراي) N.Frye بدافع لم يميّز عن ذاك الذي يولد القصص الخيالي ، مكونا هكذا الشكل الاعترافي للقصص الخيالي[٦] .

ولكن قبل الامعان في وجهات نظر المؤلفين ما اذا كانوا يكتبون القصص الخيالي ام لا فقد يكون من المفيد الاشارة الى ما يكمن وراء هذا الهاجس . فلا بد لكل كاتب سيرة ان يكون قد امتلك نوعاً من الحافز وراء قراره[٧] بأخبار العالم عن نفسه . ويرى جي ستاروبنسكي وجوب ان يطرأ «تغيير متطرف ما»[٨] في حياة المؤلف يدفعه للقيام بذلك وهو يستطرد في سرد الاحتمالات : «التحول» ، الدخول الى حياة جديدة وعمل اللطف (النعمة) . ويبدو هذا التحديد شرطا صارما جدا ، ثم ان الباحث يناقض نفسه حيث ذكر في صفحة سابقة :

> ليست السيرة الذاتية بالتأكيد جنسا ادبيا ذا شروط قاسية . فهو (الجنس) يتطلب مجرد تحقيق بعض الظروف الممكنة ، الظروف التي هي حياتية في الدرجة الاولى او (ثقافية) : أن تكون التجربة الشخصية مهمة، وان تمنح الفرصة من اجل العلاقة المخلصة بشخص آخر[٩]

ان جانباً من الجوانب التي تجعل السيرة الذاتية جنسا ادبيا مستقلا يفترض مسبقا بأن يكون كل من الفاعل والمفعول به «انا» (أو مثلما عبّر عنها احمد امين : انا العارض والمعروض)[١٠] وهو شرط تقدمه تجربة المرء الشخصية ، تحوّل المرء الداخلي . فكاتب الترجمة الذاتية يروى اذن ما قد حدث له في الفترة الزمنية المعينة وكيف انه قد غير نفسه ليصبح ذاته الحالية .

ان نظرة عن كثب الى متون المؤلفين العرب تبيّن مجموعة متنوعة معينة من الحوافز التي ما تزال تتماشى ، بتعابير عامة اكثر ، مع

تصريح ستارونبسكي

فجرجي زيدان تراسل مع ابنه من القاهرة بعد ان ارسله الى بيروت للدراسة ، فكتب قصة حياته محققا بذلك وعدا كما تشير الى ذلك دراسة حديثة[11] ولم يكن غرض زيدان ابويا خالصا ، واذا ما كان الامر كذلك فان نصه كان موجها الى الكثيرين من الشباب العرب الاخرين الذين كانوا بحاجة الى مثل صالح يقتدون به في الحياة . ولا يعطي هذا النص ، الذي لم يكتمل ونشر بعد موته ، الامفاتيح غير مباشرة لحل اللغز ، الا ان جرجي زيدان ، في مواضع اخرى ، عنف معاصريه بوضوح لانهم قصروا كتاباتهم على تراجم العلماء والجنود والسياسيين . كان يعتقد بان مجتمعه كان في حاجة اعظم الى التراجم الذاتية للتجار والحرفيين الذين كانوا رجالا كونوا انفسهم بانفسهم ، الذين حققوا ثرواتهم او عظمتهم من خلال جهودهم الخاصة وبطرق شرعية . ان من شأن تراجم كهذه ان تعطي مثالا مناسبا يحتذي به الجيل الشاب مثلما كان يؤمن شخصيا بان (اونسا) واحدا من المثال خير من طن من التعليم[12] .

وغني عن القول أن زيدان كان يعتبر نفسه رجلا كوّن نفسه بنفسه ، فقد كان كذلك في الحقيقة . ان سيرة حياته زاخرة بالشواهد ذات العلاقة . ولم يفتخر بنفسه حقا وهو الذي طوّر نفسه من مساعد طباخ الى طبيب واديب محترم . ويستقي جرجي زيدان ، السمح بمعلوماته عن خلفيته ، مصدر الهامه المعترف به . لقد كان ذلك كتاب س . سمايلز مساعدة الذات Self Help عرف من خلال ترجمة عربية من قبل يوسف صروف بـ (اسرار النجاح)[13] Secrets of Success ويدعي زيدان انه لم يأت على نهاية الكتاب بسبب الهيجان الكبير الذي اثاره في نفسه[14] .

وقد تعدّ هذه الاشارة اداة اسلوبية ولكن حتى لو كان الامر كذلك فانها تخدم غرضها بصورة جيدة . وقد يفترض دونما خوف بان السيرة كانت تهدف الى النشر الحتمي في مجلة زيدان (الهلال) ، اثر آخر من آثاره ، وربما اعظم انجازله .

ان قصة زيدان ذاتها وهو يكتب سيرة حياته لابنه قد تعتبر من الخطابات المؤثرة التي تكررت بصورة دورية في ادب القرون الوسطى على شكل «مرايا للامراء»[15] ان صورة كاتب السيرة وهو يكتب قصة حياته عندما يطلب اليه ذلك لتتكرر باستمرار في المتون قيد المناقشة .

ولا يعطي طه حسين اي تفسير او تبرير لكتابته «الايام»[16] عدا نهاية الجزء الثاني بالذات الذي ظهر بعد عشر سنوات من صدور الجزء الاول (١٩٢٦ - ١٩٢٧) و(١٩٣٩) . ويقدم المؤلف الكتاب الى ابنه الذي يغادر مصر للدراسة في اوربا .

وليست «الايام» في الحقيقة سيرة ذاتية بالمعنى الحصري : فالقاص يساوي نفسه مع «الموضوع» طفل صغير ينشأ فتى ثم رجلا شابا (في الجزء الثالث) ، من خلال الاقحام . وهكذا يخاطب ابنته بالذات (في نهاية الجزء الاول) كشخصية رئيسة قد اصبحت الان طاعنة في السن . ان هذا الاسلوب يضع الكتاب نوعا ما خارج نمط التراجم الذاتية الاخرى ، وقد يحتاج الى معالجة مستقلة . وقد يفسر كذلك على انه تنازل للاعراف السائدة في ذلك الوقت وللذوق الادبي[17] ولعل انفصال القاص عن موضوعه حرر طه حسين من شرط توضيح هدفه الرئيس من تأليف الكتاب . وقد يرغب المرء ان يرى في القصة على لسان الشخص الثالث موازنة مع «تعليقات القيصر» Commentaries of Caesar ومع مذكرات (لاروشفوكو) Memoirs of La Rochefoucauld .

وقد يكون الدافع الاول لكتابة هذه السيرة اني احس ، الى حد كبير ، اني منعزل عن المجتمع الذي اعيش فيه ، لا انساق معه في عقائده وعواطفه ورؤياه . وعندئذ تكون هذه الترجمة التبرير لموقفي مع هذا المجتمع ، وهو موقف الاحتجاج والمعارضة .

فانا اكتب هذا كي اسوّي
حسابي مع التاريخ[18]

ويرى سلامة موسى بأن ترجمة حياة اي امريء فقد تبرهن انها ذات قيمة للمجتمع المحيط بمؤلفها ، حتى لو كانت بمثابة تحذير . وهذا الرأي مبني على الافتراض ان المجتمع مسؤول عن سقوط المرء وهكذا فان سيرة حياة اي فرد قد تفيد لتكون نداءً لتحويل المجتمع[19] .

وقد ورد ذكر التغيير الاجتماعي من قبل كاتب سيرة آخر ، نظير سلامة موسى ، احمد امين ، كمدعاة لنشر كتابه في (١٩٥٠) :

ففيم انشر «حياتي» ؟
ولكن سرعان ما اجبت بأن عصر الارستقراطية كاد يزول من غير رجعة ، وينقضي من غير عودة ، وازدهرت الديمقراطية فحلّت محلها ونشرت سلطانها ، وتغلغلت حتى في الفن والادب[20] .

ويستطرد قائلا :

.... وقد يفيد (الكتاب) قارئ اليوم ويعين مؤرخا في الغد[21] .

ويعمل كلا الكاتبين بصورة مقصودة من اجل سجل التاريخ جاعلين انفسهما يمران بالتجربة على انهما شخصيتان تاريخيتان وشعبيتان . وقد يشك المرء بأن يكون الاخير من الاثنين قد الهم لكتابة ترجمة حياة ردا على سلامة موسى المسيحي . ولا احد منهما يذكر الآخر على نحو متميز .

وثمة دافع آخر يقدمه ميخائيل نعيمة الذي تآلفت وظيفته الاجتماعية في تأليف كتاب من التراث المفروض ذاتيا في نفسه في جبال لبنان . وهو مدفوع من قبل قرائه ليكتب عن حياته لانهم يريدون ان يشاطروا تجربته ومعرفته . ان حب الفضول لدى قرائه الذي يجدانه يمكن اغتفاره وانه مرض . ذلك الفضول الذي جعله يؤلف «سبعون سنة» واذا يعترف بحق قرائه لان يعرفوا ما يمكن ان يعرفوه عن حياة الكاتب الذي كانوا قد بدوا يعتمدون عليه اعتمادهم على اخ وصديق ورفيق ودليل[22] .

وثمة دواع اخرى ايضا ، فهناك الرغبة (التي يصفها نعيمة «انانية») لكي يعيش حياته من جديد ، وسرور في كشف نفسه للقراء ، واتصال مشترك مع قرائه (ما برح انسانا «وحيدا من الناس» ، حياته منعكسة في حياتهم ، وحياتهم منعكسة في حياته)[23] .

ورغم اختلاف معين بين الدوافع حسبما قدمت من قبل المؤلفين الذين مرت مناقشتهم . فثمة ميزة موحّدة يمكن الوقوف عليها بوضوح . فهدف الجميع اعطاء مثال يحتذى به . فجميع المؤلفين يقلّدون ويقلَّدون ، (او هكذا يريدون ان يكونوا) فقد حاكى زيدان رجالا كونوا انفسهم بانفسهم في كتاب سمايلز ، طه حسين - المعري - سلامة موسى - فرح انطون ، امين - والده ، نعيمة - ليوتولستوي . ونذكر هذا كمثال لكل واحد منهم وقد كان لهم في الحقيقة المزيد . وفي كل حالة ثمة رغبة معينة ليس فقط للمساواة وبالمثل او التشبه به وانما بزّه والظهور عليه ، ليس لاجل التقليد فحسب وانما لتحقيق الافضل . اذ يمكن بلوغ الشهرة من خلال اتباع المثال الناجح لشخص آخر ومن ثم محاولة ان يصبح حتى اكثر نجاحا : وغني عن القول ان مدى التقليد والنجاح المتحقق يختلف في كل حالة .

ان بعض كتاب التراجم كانوا يحاولون ان يحاكوا معاصريهم بالذات لكنه يبدو مع ذلك وكأنهم مروا بتجربة يمكن مقارنتها بما وصفه (ي بو) في قصته القصيرة «رجل الزحام»[24] The Man of the Crowd . ولا يبدو انهم يتعلقون بصورة زائفة بنموذج واحد

فحسب ، بل على العكس ، فبالامكان بصورة سهلة ذكر المزيد من القوائم بالاشخاص الذين اتخذوهم مثلا رغم انهم يميزون ويختارون ذوي الشأن . وقد يقول قائل انه هنا بالذات حيث تعمل القوة المحركة (الديناميه) عملها لتحديث المجتمع فارضة نموذج المحاكاة على المؤلفين من خلال التقليد[٢٥] .

ومن شأن المحاكاة في المجتمع المنظم تنظيما دينيا احداث مشكلة الايمان . ان الجزء المتوفر من الترجمة الذاتية لجرجي زيدان لا يتوسع في ذلك كثيرا . فمبادىء المسيحية قد باتت في نظره فعالة وصحيحة بيد ان جوانبها الخارجية وسطحيتها تناقضت احيانا مع مبادىء العلم[٢٦] . وقد تماشى هذا مع قبوله لنظرية داروين . لقد افلح زيدان في تكييف الاخيرة مع مفهومه عن المجتمع . ان بقاء الاصلح كان موازيا لتحقيق الرجل المكون نفسه ذاتيا ، لكن ذلك مفهوم بصورة ضمنية في ترجمة حياته . اذ تقدم المزيد من المادة في مراسلته مع الابن وفي الاعمال الاخرى[٢٧] .

وقد افرد سلامة موسى فصلا كاملا للفلسفة والدين من اجل توضيح موقفه حيال المشكلة . لقد اجتهد من اجل وصف سبيله الى ذلك الموقف من خلال نفي ما تستحجره فكرة الغموض وتجعله راكدا[٢٨] . لقد ساعده في طريقه كل من افلاطون ، روسو ، شو ، تولستوي ، دوستويفسكي ، غاندي وابن العربي . وقد افضت به عقود من البحث الى النتيجة التالية :

وليست هناك نهضة عالية ، كالثورة على المظالم ، او التجديد للمبادىء ، او الدعوة على الاخاء والمساواة والحرية الا وهي تسير على الاسلوب الديني[٢٩]

ويتألف الدين في طربه من اربعة عناصر ، الحماس والايمان والحب والتضحية[٣٠] .

وبالنسبة الى امين يعود الدين منبعثا من جديد بالطريقة التي عاد بها ، في رأيه ، الى ليوتولستوي ، او الغزالي . وهو في الحقيقة لم يفارقه ، فقد بات معه وفيه منتظرا فقط الفرصة ليبرهن انه العمود الذي يشعر بدونه وكأن الهاوية تتفتح تحت قدميه[٣١] وامين متمن له النجاح الذي انعم به عليه في اغلب الاشياء التي عملها في حياته . وهو عاجز عن توضيح نجاحه بالذات عقلانيا او بالتحليل الاجتماعي والنفسي «ويختم كتابه ممتدحا هبته له . ويمتنع امين عن اصدار اي حكم او تعليق على الاسلام الحديث او ممثليه ، مؤكدا في اكبر الظن تماشيه مع مثله الخاصة .

وتبرز صورة مختلفة في كتاب نعيمة . فمذكرته المحفوظة بالروسية (١٩٠٨/٣/٢٣ ـ ٢١ ـ ١٩٠٩/٥) والمدمجة جزئيا في كتابه (سبعون) تظهر سخطه على الكنيسة الارثوذكسية بعد تحريم الاخيرة لتولستوي ومعارضتها اقامة المهرجانات تخليدا لذكراه[٣٢] اذ ان تولستوي ، مثله الذي يقلده ، هو الذي نقل مبادئه الناهضة للاكليروسية الى نعيمة الشاب الى جانب تمييزه الاساس بين المسيح والكنيسة . اذ يقابل نعيمة تعاليم المسيح في الانجيل مع سلوك الكنيسة ، فقط لكي يستنتج ، تحت التأثير الواضح لتولستوي ، الرؤيا ان كنيسة الارثوذكس الحالية لا تنسجم مع الاعراف المسيحية الحقة ، بل واكثر من ذلك ، تخرج عليها[٣٣] .

وعلى غرار سلامة موسى ، فان نعيمة مر بتجربة تطور ، في موقفه حيال الدين ، من الايمان المفعم بالحبور ، خلال عشرات من الشك ، الى مفهومه الخاص عن القانون الاعلى للوجود . ويمكن تتبع تأثيرات مختلفة فيه ، كما هو المسيحية ، البوذية ، الاسلام ، نقطة تقارب ماركس في مركب (ثيوصوفي) لشفاء العالم كما هو مبيّن في كتابه (كتاب المرداد) . ويعتبر هذا الكتاب تاج تفكيره ، وهو يورد[٣٤] مفتخرا شواهد بهذا الخصوص من رسائل قرائه في مقدمة «سبعون» وهو يسرد فيما بعد في الكتاب القصة (الى جانب عناوين اخرين)[٣٥] .

وثمة جانب واقعي آخر جلب انتباه كتاب التراجم وهو المجتمع وآليته . ويمكن ذكر بعض النقاط العامة لمعالجاتهم . حيث تخصص اجزاء لا يستهان بها من المتون الى البيئة حيث امضى المؤلفون طفولتهم . وهكذا يقدم زيدان لقارئه منظرا شاملة عريضا للطبقات في بيروت الستينات من القرن التاسع عشر . وتبين تجربة طه حسين المحدودة اكثر ، في محيط ريفي ، المكان المحدود اكثر في اكبر الظن الذي يأخذ قارئه اليه . اما سلامة موسى فمتلهف كل التلهف ليحكي عن جماعته . وهو مدرك بصورة جيدة لحقيقة انه من بين الاوائل الذين يكتبون عنها كمطلع من الداخل . في حين يعيش احمد امين ، راغبا نوعا ما ، ذكريات ايامه المبكرة لكنه يبدو اكثر ترددا في البحث عن نسبة . انه يدرك بأن القاهرة ايام صباه ، لا سيما ، الحارة حيث عاش فيها ، كانت من عدة نواح ما تزال مدينة من مدن القرون الوسطى ، وهذا يجعله على ما يبدو ، متحفظا في سرد المزيد عن العادات «البلدية» لذلك الوقت بينما يصور نعيمة باسراف مجتمعه الريفي الارثوذكسي في جبال لبنان .

والسنوات المبكرة مرتبطة بصورة حتمية بالعائلة وحياتها فيتعلم القارىء عن النواة الرئيسة للمجتمع في بيئات مختلفة . لكنه لا يعلم ، مرة اخرى ، الا اقل ما يمكن عن اسرة طه حسين ، التي كانت في الحقيقة من اكبر العائلات (كان سابع ثلاثة عشر من ابناء ابيه ، وخامس احد عشر من اشقته[٣٦] وليس واضحا تماما ما اذا كان والده قد تزوج ثانية ، او انه كانت له زوجتان ، ولا يكاد يذكر شيء عن اجداد العائلة ـ وهذا يشكل تناقضا مع التراجم الاخرى ، وقد يفسر في اغلب الظن برغبة الكاتب لكي يبقى اقل عرضة لان يعرفه الناس .

اما كتاب التراجم الاخرون فيقدمون اقرباءهم عن طيب خاطر ، ويحاولون تتبع جذور اجدادهم موظفين ما استطاعوا الى ذلك سبيلا . وهم بقيامهم بهذا فان كل واحد منهم يمر بصعوبات معينة ، طالما ان لا احدا منهم سيفتخر باي بروز لاجداده . كما ويعلم القارىء عن مصير الاقرباء (ام موسى وشقيقاته ، والدي امين واخواله ، والدي نعيمة واخوانه[٣٧] ، عن التقلبات التي مروا بها (على الصعيدين الاجتماعي والشخصي) ، الخ . كما وتناقش العلاقات ضمن العائلة موفرة المادة لكل من علماء النفس والاجتماع . وتثمن قيم الاسرة تثمينا كبيرا ويؤكد عليها الجميع . وهذا صحيح كذلك في حالة كل من نعيمة الذي اختار فترة العزوبية ، وطه حسين الذي يعبر عن استياء ما تجاه عائلة والديه ويبدو متحمسا جدا حول عائلته .

ان سنوات البلوغ تمثل الطرق المختلفة التي عالج بها المؤلفون الواقع المتغير . ويبدو بأن الانتفاضات الاجتماعية والمحن القومية قد خلفت آثارا مختلفة على المؤلفين . وعلى المرء هنا ان يتعامل اساسا مع الكتب التي جاءت بعد ذلك . فالكتّاب المصريون يرون الحرب العالمية الاولى فترة ترقب وتوقع الاستقلال للبلاد ، ولكن بصورة رئيسة كفترة تسبق ثورة ١٩١٩[٣٨] .

اما بالنسبة الى نعيمة فانها تحمل في طياتها تورطه الشخصي اولا ككاتب طابعة في المكاتب الروسية زمن الحرب في الولايات المتحدة[٣٩] ثم كمجند في الجيش الاميركي المرابط والعامل في فرنسا[٤٠] . وهو يبدو كذلك انه الوحيد الذي يرغب في «اندحار المانيا ، لانها تحالفت مع تركيا ، عدوة بلدي ، وعادت روسيا التي ناصرتها واحببتها»[٤١] .

ولا يذكر المصريون ، بصورة عرضية (وعد بلفور) ابدا ، في حين يرفع نعيمة عقيرته كما لم يفعل ذلك في اي مكان آخر في كتاباته وان كان ذلك بصورة متأخرة ، وحتى في ذلك الحين من خلال الاستعارة :

ثم كان هناك شيء يفوق ذلك فجيعة . كان ذلك
(وعد بلفور) فقد اعلن بأن يدخل غريب دار اهله
بسكانها ، وانه يدخلها بالقوة وبالدعم المسلح من
الملك الانكليزي ليقول بعد ذلك للسكان : لا تقلقوا
سيبقى البيت بيتكم لكنه سيكون وطني القومي
فقط
لا أكر «ان هذا لعمري وعد لا تقطعه حتى عفاريت
سيدنا سليمان ، ناهيك عن تحقيقه[٤٢] .

ان تلميحهم الى قيام اسرائيل يمكن ان يرى على انه عرضي اكثر . فهو بالنسبة الى امين «احداث فلسطين» ، جد الصهيونيين وهزل العرب[٤٣] . وبالنسبة الى سلامة موسى ، «دفع الجيش المصري في حرب ضد (اسرائيل) ، التي كانت نتيجتها خدمة لوطننا طالما ان الحرب ، «جعلت الجيش مدركا المدى الذي اصبح عنده قطرنا فريسة للفساد»[٤٤] بينما لا يذكر نعيمة ذلك ابدا .

ولثورة ١٩١٩ مكانة في كتب امين وموسى ضمنية طبعا . وعلى الرغم من تحديد الاول نفسه بتعليق ، «وقامت الكير من المظاهرات وكثر التخريب واشتعلت البلاد نارا»[٤٥] ، وهو يعطي كذلك وصفا لاحدى المظاهرات وكثر التخريب واشتعلت البلاد نارا[٤٥] ، وهو يعطي كذلك وصفا لاحدى المظاهرات التي قام بها «لفيف من الآنسات والسيدات الراقيات»[٤٧] والتي كتب عنها منشورا . وعلى العكس من امين ، يحاول موسى ملاءمة الثورة مع المضمون العالمي وهو اكثر اهتماما بوضوح بالكتابة عن «الوفد» منه عن نفسه[٤٨] .

اما ثورة ١٩٥٢ فاقل خصبا كمثال : فكلا الكاتبين كانا قد كتبا قبل هذا الحدث . واذن لا يلمح اليها امين مطلقا ، بينما يحييها ويحي قائدها ، اعني جمال عبد الناصر ، الذي نشأ في عائلة من «الفلاحين» والذي يعرف رائحة تراب وطننا[٤٩] .

اما فيما يتعلق بنعيمة ، فان ازدراءه للسياسات الدارجة (في الترجمة الذاتية على الاقل ، يمكن ان يوضح خير توضيح الطريقة التي يلمح فيها الى الحرب الاهلية في لبنان عام ١٩٥٨ ، «لقد حدثت لي في الشخروب في الساعة الواحدة بعد الظهر في ٢٨ آب ١٩٥٨ ، السنة التي ضربت فيها لبنان موجة من الاضطرابات ، لتهتز اركانه هزا عنيفا كنت في ذلك اليوم في الشخروب[٥٠] وقد يتأمل المرء في معنى هذا الربط المبتكر للفقرات .

ان الرجل الذي يشغل نفسه في استرجاع اشياء مضت ، كانت ذات صلة به بصورة رئيسة لخليق بان يعول على ذاكرته . وطبيعي ان هناك وسائل مساعدة ، والكثير من المؤلفين يستخدمون مذكراتهم او مذكرات اناس آخرين ، الوثائق التاريخية ، الجرائد ، الخ . وهكذا ينتج زيدان[٥١] التماسات واوراق جامعية اخرى ، بينما يستفيد امين[٥٢] .. ونعيمة[٥٣] من مذكراتهم السابقة ويستخدم الاخير كذلك رسائل قراءه ونقاده[٥٤] . وبعبارة اخرى ، ان كتاب التراجم يتكلمون عوضا عن انفسهم ويذكرون في نفس الوقت مواضيع اخرى (بضمنها المواضيع الخاصة بهم لكنها انتجت مسبقا) بيد ان ذاكرة المرء تبقى المصدر الرئيسي لكتابة الترجمة الذاتية ، او هكذا يريد المؤلف ان يظهر دون ان يوفر مرجعا آخر .

ومشكلة الذاكرة متصلة اتصالا وثيقا بمشكلتين اخريين ، واعني بذلك تلك المشاكل الخاصة بالاخلاص وتحليل الذات . فالكتّاب يدركون الحقيقة ادراكا جيدا وهم مستعدون للاقرار بها . وهكذا يرى سلامة موسى انه ، «يشق على اذكى الناس ان يحلل نفسه ويعرض لتاريخه[٥٥] وهو يعترف بان هذا الجنس الادبي يحتوي على خلل : «ان كاتب السيرة لا يبوح بكل ما يعرفه[٥٦] حيث ، ان كثيراً مما يراه غيره فيه يعمى هو ، لذاتيته ، عنه .

ومن الماتع كفاية ان امين يردد كلمات موسى وهو يكتب في الفقرة الثانية من تصديره :

أن النفس إما إن تغلو في تقدير ذاتها
فتنسب اليها ما ليس لها ، ... واما ان
تغمطها حقها ويحملها حب العدالة على
تهوين شأنها فتسلبها مالها او تقلل من
قيمة اعمالها ، ...

فقط لكي يستنتج :

أما ان تقف (اي النفس) من نفسها موقف القاضي
العادل ، او الحكم النزيه ، فمطلب عزّ حتى على
الفلاسفة والحكماء[٥٨] .

وهو يرى كذلك لجملة من الاسباب منها : النفس العميقة عمق البحر المظلمة ظلام الليل ، والوعي واللاوعي ، الخ . بان تحليل النفس صعب التحقيق واما فهم الذات فمستحيل[٥٩] .

ونعيمة اقل تشاؤماً بهذا الخصوص . انه يدرك انه ذاته سيد الموقف . انه لا يخفي ، «السرور الذي يشهده بينما ينشيء جميع اسراره وخطاياه لرفاقه[٦٠] . ويقارن نعيمة كاتب الترجمة الذاتية بـ «البيت من زجاج ، واذن ، «كل ما فيه مكشوف للعيان» ، وهنا يمارس نفوذه مذكرا القارىء بقوته :

إلا ما كان منه ابعد ، او اعمق
من متناول ابصار الناس وافكارهم
فذلك وحده يبقى له بمثابة أقدس
اقداسه لا يدخله غيره[٦١] .

وليست الترجمة الذاتية مجرد تكرار الماضي حسب تعاقبه الزمني انها فقط محاولة لتخليص حياة ما «على شاشة ذاكرتك»[٦٢] شريطا فيه شيء من الغرابة وكثير من خطوط متعرجة[٦٣] ، شريط الذكريات التي مضت منذ سنين . وانتاج «الشريط» يعني بالنسبة الى نعيمة القيام ببعض «السفر» (سياحة) ، وخوض «مغامرة عظيمة» (من اكبر المغامرات) ويجب القيام بهذه المرحلة من خلال صفحات «سجل» الاحداث في حياة المؤلف والمؤلف ، مرة اخرى ، هو الذي يفتح الصفحات ، «ربما ليس حتى اكثرها اهمية» . لقارئه ورفيق سفره . وثمة تحذير للاخير : ان العلاقة بين الماضي الحقيقي والصفحات التي تقرأ شبيهه بتلك بين المنظر الطبيعي الحقيقي وخارطته . والمعنى المضمون واضح كفاية : فالامر متروك للقارىء كي يفسر الخارطة ويملأها بنوع من الحقيقة .

برنستن (سيرجي اي شويسكي)

المصادر

(*) استفاد هذا البحث من المناقشات مع الاساتذة بـ كاشيا ، أ ، حموري ور . ماخ .

(١) قارن الكلمة المفتاح «مذكرات» في القوائم السنوية بالمنشورات (فيما يتعلق بمصر على الاقل) . أن ما يؤكد على شهرة هذا الجنس الادبي كذلك العناوين المترجمة . وهكذا فمن بين الكتب الروسية التي ترجمت الى العربية من قبل دار التقدم للنشر (عسكرية) تشترك المذكرات في هيمنتها مع الروايات التاريخية . وقد نوقشت عدة مذكرات من قبل (ي قد روى) المذكرات السياسية العربية ـ Arabic Political Remoمقابلة ، مجلد السياسة العربية ودراسات اخرى ، لندن كاس (١٩٧٤ ، ص ١٧٧ ـ ٢٠١) .

(٢) قارن م . وهبة ، معجم مصطلحات الادب ، انكليزي ـ فرنسي ـ عربي ، بيروت ، مكتبة لبنان (١٩٧٤) .

(٣) مثلما نوه عنه في رسالة زيدان الى ابنه (ص ٢٤ ت١ ١٩٠٨) في ث فيليب جرجي زيدان ، حياته ، بيروت ، ويسبادن) ١٩٧٩ ، ص ١٢٣ .

(٤) تبقى الدراسة الوحيدة لهذا الجنس على ما يبدو : الاب

روزنتال ، الترجمة الذاتية العربية مجلد ١ ، روما ، ١٩٣٧ ،ص ١ ـ ٤٠ .
(٥) جي . كزدورف ، احوال وحدود الترجمة الذاتية ، في : جي اولني (المحرر) . السيرة ،مقالات نظرية ونقدية .
(٦) ن فراي ، تحليل النقد ، برنستن : جامعة برنستن ، ١٩٥٧ ،ص ٣٠٧ .
(٧) جميع المؤلفين قيد المناقشة هنا من الذكور ، يقولون بالمساواة بين الجنسين .
(٨) جي ستار وبنسكي ، اسلوب الترجمة الذاتية ، في
(٩) نفس المصدر السابق ، ص ٧٧ .
(١٠) احمد امين ،حياتي ، ص ٣ ،قارن عدد ١٧ ادناه .
(١١) فيليب ، ص ١٢٦ .
(١٢) جرجي زيدان ، تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر ، مجلد القاهرة ، ١٩٠٧ ، ص ٣٠٢ ، قارن بالنص الذي اقتبس في فيليب ، ص ٥ ـ ١٤ .
(١٣) نفس المصدر السابق ، ص ١٦٤ .
(١٤)
(١٥) قارن مثلاً الفصول ٨ ، ٣ في «انتصار المعرفة» لـلاب روزنتال ، مفهوم المعرفة في الاسلام في القرون الوسطى ، لندن : ابريل ١٩٧٠ او ترجمته الروسية Trzhestva anania موسكو : ١٩٧٨ .
(١٦) لقد حملت الترجمة الانكليزية للجزء الاول من قبل هـ . باكستن (١٩٣٢) عنوان طفولة مصرية ، سيرة حياة طه حسين ، والجزء الثاني ترجمة هـ هايمنت ـ جدول الايام Th Stram of Daysطالب من الازهر ، والثالثة ترجمة ك . كراك ـ ممر الى فرنسا . قارن الترجمة الروسية ل ي . كراجكوفسكي للجزئين الاولين (١٩٣٤) و (١٩٥٨) ـ والفرنسية لنفس الاجزاء ترجمة ج وايي وجي ليسيرف (١٩٧٥) ـ طفولة في مصر ، والايطالية ترجمة ي ريزيتانو (١٩٦٥) وعن المؤلف قارن بـكاشيا ، طه حسين ، مكانته في النهضة الادبية المصرية ، لندن : لوزاك ، ١٩٥٦ ، و م . جونز هـ ، سكوت طه حسين ، القاهرة ١٩٧٥ .
(١٧) يمكن ان ينظر الى مادة الكتاب على انها شخصية جدا ، واعترافية واذن غير مقبولة . ويمكن للمرء ان يتذكر ان محمد حسين هيكل وقع على كتاب قصصي خالص ، «زينب» في طبعته الاولى (١٩١٣) من قبل اسم مستعار : مصري فلاح .
(١٨) سلامة موسى ، تربية سلامة موسى ، القاهرة ، مؤسسة الخانجي (١٩٦٢) ،ص ٣ . قارن الترجمة الانكليزية ، سلامة موسى ، تربية سلامة موسى ، ترجمة شومان ، ليدن : بريل ١٩٦١ ص ٥ ، قارن نفس المصدر حول الدراسات ص ٢٦٣ .
(١٩) نفس الموضع من المصدر السابق .
(٢٠) احمد امين ، حياتي ، الطبعة الرابعة ، القاهرة : ملتزمة الطبع والنشر ، ١٩٦١ ، ص ٥ ـ ٦ ، الترجمة الانكليزية ل ي
(٢١) نفس المصدر السابق ، ص ٧ ، الترجمة الانكليزية ص ٥ .
(٢٢) ميخائيل نعيمة ، سبعون ... حكاية عمر ، مجلدا ، الطبعة الثانية ، بيروت ، سدير ، ١٩٦٢ ، ص ١٢ ،
(٢٣) ميخائيل نعمة ، ص ٣ ـ ١٢
(٢٤) يصبح كاتب القصة مأخوذا بلا هدفية الرجل الذي بات يتبعه طوال الليل في لندن ، فيتحول الى ظله الدائم الحضور ، «بديله» ، وشريك في جريمته . قارن بديل احمد امين في فصل ٣٧ .
(٢٥) ر . ف ساير ، ترجمة الحياة ووسم اميركا في : سيرة الحياة ، ص ١٥٥ .
(٢٦) فيليب ، ص ١٧٩ ـ ١٨٠ .
(٢٧) المصدر السابق ، ص ٦٨ ـ ٦٩ ، ٢٠٧ .
(٢٨) سلامة موسى ، ص ٢١٨ ، الترجمة الانكليزية ص ١٨١ .
(٢٩) المصدر السابق ، ص ٢٢١ ، الترجمة الانكليزية ص ١٨٤ .
(٣٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ ، الترجمة الانكليزية ص ١٨٤ .
(٣١) احمد امين ، ص ٢٢٥ ، الترجمة الانكليزية ، ص ٢١٣ .
(٣٢) نعيمة ، مجلد ١ (ص٢٢٥ ، الترجمة الانكليزية ، ص ٢١٣ .
(٣٣) المصدر السابق ، ص ٢٧٠ ، والترجمة الروسية ص ٢٠٦ .
(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢٧٠ ، والترجمة الروسية ص ١٠ ـ ١١ ، قارن مناقشة عن الكتاب في دراسة ابن اخته ن . ن نعيمي ، ميخائيل نعيمي ، مقدمة ، بيروت ، جامعة بيروت العربية ، ١٩٦٧ ،
(٣٥) سبعون مجلد ٣ ، الطبعة الثانية ١٩٦٥ ، ص ١٩٥ ـ ٢٠٣ .
(٣٦) طه حسين ، الايام القاهرة : المعارف ، (١٩٦٠) ص ١٧ .
(٣٧) ان كتاب زيدان لم ينته والاستثناء الرئيسي هو طه حسين .
(٣٨) سلامة موسى ، ص ١١١ ـ ١٢٥ ، الترجمة الانكليزية ، ص ٩١ ـ ١٠٢ ، أمين ، ص ١٩٨ ـ ٩ ، الترجمة الانكليزية ص ١٣١ ـ ١٣٢ .
(٣٩) نعيمة ، مجلد ٢ ، ص ٦٤١ ، ٦٧ ـ ٦٨ .
(٤٠) المصدر السابق ، ص ٧٢ ـ ١٢٥ .
(٤١) المصدر السابق ، مجلد ٢ ، ص ٤١ .
(٤٢) المصدر السابق ، ص ١٣٣ .
(٤٣) أمين ، ص ٣٥٢ ، والترجمة الانكليزية ص ٢٢٩ .
(٤٤) موسى ، ص ٢٥٩ ، والترجمة الانكليزية ص ٢١٧ .
(٤٥) امين ، ص ١٩٩ ، والترجمة الانكليزية ، ص١٣١ .
(٤٦) المصدر السابق ص ٢٠٠ ـ ٢٠١ ، الترجمة الانكليزية ص ١٣٢ ـ ١١١ .
(٤٧) المصدر السابق .
(٤٨) موسى ، ص ١٢٥ ـ ١٣٥ ، الترجمة الانكليزية ص ١٠٣ ـ ١١١ .
(٤٩) المصدر السابق ، ص ٢٦٨ (حرفيا : غبار الخيمة) ، الترجمة الانكليزية ص ٢٢٤ .
(٥٠) نعيمة ، مجلد ٣ ، ص ٢٠٩ .
(٥١) فيليب ، ص ١٨٥ ـ ١٩٤ .
(٥٢) امين ، ص ١٣٥ ـ ١٤٦ ، الترجمة الانكليزية ص ٩١ ـ ٩٧ .
(٥٣) نعيمة مجلد ١ ص١٧٩ ـ ٢٤٣ ، الترجمة الروسية ، ص١٣٨ ـ ١٨٥ .
(٥٤) على سبيل المثال ، نفس المصدر السابق مجلد ٣ ص ٩٧ ـ ١٠٠ (رسالة امين الريحاني الى المؤلف) .
(٥٥) موسى ، ص ٢ ، قارن الترجمة الانكليزية ص ٤ .
(٥٦) المصدر السابق ، ص ٣ ، الترجمة الانكليزية ص ٤ .
(٥٧) المصدر السابق ، الترجمة الانكليزية ص ٤ .
(٥٨) امين ، ص ٣ ، الترجمة الانكليزية ص ٣ .
(٥٩) المصدر السابق ، ص ٤ ، الترجمة الانكليزية ص ٣ .
(٦٠) نعيمة ، مجلد ١ ص١٢ ، قارن الترجمة الروسية ، ص ١٢ حيث تفسر كلمة «اوزار» الى (مشاعر وخبرات) .
(٦١) المصدر السابق .
(٦٢) المصدر السابق ، ص ٧ .
(٦٣) امين ، ص ٣٥٤ ـ ٣٥٥ ، الترجمة الانكليزية

المسرح والجمهور

■ مرتضى الشيخ حسين

ماذا يريد الجمهور من المسرح:

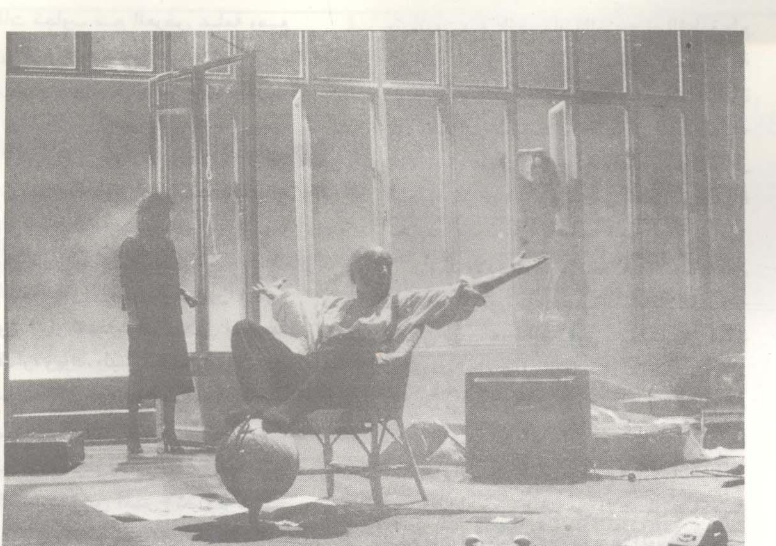
هناك علاقة جدلية بين المحتوى الفني والذوق الشخصي. فاقبال الجمهور على الفن يعتمد على الاختيار الفردي لمحتوى العمل الفني. وقد جرت في المانيا الديمقراطية منذ سنوات ابحاث حول تقبل الجمهور للفن المسرحي في نقطتين اولهما حول الصورة التي يحملها المتفرج على المسرحية بعد مغادرة المسرح وثانيهما حول استعداد الجمهور وتهيئته لتقبل المسرحية قبل ارتياده للمسرح ومشاهدة مافيه من عروض. وفي الدراسات الاجتماعية حول المسرح يشار الى مايجلبه المتفرج من تصورات شخصية ونماذج فردية معه الى المسرح ومقارنتها مع مايشاهده من عرض فني، وقد اجرى ثلاثة بروفسوريين في لايبزج استفتاءً على عدد من السكان من رواد المسرح في غضون ثلاثة اشهر وحصلوا منهم على ٩٠٠٠٠ جواب لمختلف الاسئلة وقد جرى الاستفتاء من قبلهم تلبية لرغبة المؤسسة المركزية لابحاث الشباب والمدرسة العالية للمسرح ، وقد لاحظ الباحثون نتيجة هذا الاستفتاء ان خبرة المتفرجين السابقة قبل مشاهدتهم المسرحية تقوم بدور مهم في تقبلهم وحماسهم لجانب من المسرحية دون جانب آخر او مسرحية كاملة دون اخرى نظراً الى ان الخلفية الثقافية والتقاليد المسرحية منذ اكثر من قرنين في المانيا جعلت لدى المتفرجين تصورات معينة عن هذا المسرح، هذه التصورات المستمدة من الاسلوب والمحتوى ونوع الفن المنحدر من الماضي. فقطعة «ماكس ڤاندر» الواقعية كانت تثير الحماس فيهم وهذه القطعة تدور حول حوار فردي انساني تخص المتفرجين انفسهم. ومحتواها ان السيدة ماكس ڤاندر اجرت مقابلات مع نساء كثيرات بمختلف الاعمار فدونت حوارها معهن حول مشاكلهن اليومية من زواج وعزوبة وعلاقات ومشاكل عمل فكان الحوار

صريحاً وطبيعياً دون تكلف وقد اقبل الناس على شراء كتاب السسيدة ماكس ڤاندر ونال اعجابهم وعندما حول هذا الحوار الى عرض مسرحي كان الناس يحملون خلفية واوليات مسهبة عنه مما دفعهم الى ضرورة مشاهدة هذا العرض المسرحي وتقبله لواقعيته ومساسه بحياتهم اليومية. وهناك قطعة مسرحية بعنوان «وحل» للكاتب «يورغين گروس» وكان المتفرجون عليها مهتمين بعنف محتوى النص اكثر من تأثرهم بالاخراج الفني وذلك لأن القطعة تعالج اسلوب الحياة الاشتراكية بشكل غير مزخوف ولكن بحدة تتغير كوامن المواقف الشخصية للفرد رغم مارافق القطعة من ظلال فنية جمالية.

ان قراءة كثير من الناس لمسرحيات شكسبير وشيلر وغوته وليسينج وهي كلاسيكية وآراء فيلسوف الفن لوكاش تولدّ تأثيراً وتصورات معينة في نفوس القراء حول الفن المسرحي قبل زيارتهم للمسارح التي تعرض فيها هذه القطع وبعد خروجهم منها تنعكس مختلف آرائهم فيه ورغباتهم فيما يجب ان يكون عليه اخراجها ونوع تمثيلها الخ.

لقد اجرى الباحثون كشفاً حول آراء المتفرجين على عدة مسرحيات كلاسيكية وهي «مكروحب» لشيلر و «دون كارلو» لشلر ايضاً، ومسرحيتا شكسبير «مقدار بمقدار» و «حلم ليلة صيف» و «فاوست» لغوته و «الجرة المهشمة» لليسينج و «هاملت» لشكسبير و «السراق» لشيلر فلوحظ ان العلاقة بين القطع التاريخية والافكار الحالية في عرض الدراما الكلاسيكية مهمة في تلك القطع التى جرى عليها الاستفتاء خاصة وان هذه القطع اصبحت منذ مدة طويلة معروفة لدى غالبية الجمهور بسبب دراستها ضمن فرع الادب في المدارس وبسبب عرضها في المسارح منذ اجيال طويلة حتى اصبحت جزءاً من الحياة الثقافية الادبية والفنية

والمتفرجون لايهتمون بشكل مفضل بعلاقات التوتر والربط بين الاحساس الفني الجمالي الحالي والماضي وانما يسود بينهم تفضيلهم وتقييمهم للعرض القائم على علاقات التوتر والربط بين الخبرات الاجتماعية الحالية وخبرات التاريخ القديم، وبالجملة فان الاخراج وإستراتيجية التأثير يدلان على توافق المتفرجين وتجاوبهم مع نظرتهم الحالية للعالم التي يبرزها هذا الاخراج. فالشباب مثلاً يثيرهم في قطعة «مكروحب» الصدام بين الشباب العشاق وآبائهم، هذا الصدام الذي حطم علاقات الحب، بصورة اكثر من اهتمامهم بالصدام بين الطبقات الاجتماعية. فهنا مثلاً تقول تلميذة عمرها ١٦ سنة في جوابها على الاستفتاء: انها



قطعة تدعو الى التفكير. فمن الغريب ان الآباء يؤثرون على ابنائهم المؤهلين للزواج في قضية زواجهم. فقد تغير الزمن. فلماذا لم يكن الماضي كما هو اليوم. كان الميل آنذاك الى انسان شيئاً غير مألوف اما اليوم فقد اصبح ذلك أمراً طبيعياً» ومثل هذا التعبير غير نادر.

ومثال آخر على تأثير الخبرات الاجتماعية الحالية في تقبل الجمهور للمسرح ان كثيراً من المتفرجين الذين يشاهدون مسرحية شكسبير «مقدار بمقدار» يهتمون بالمقارنات السياسية قبل كل شيء فقد شاهدوا في هذه القطعة ان مواقف انجيلو مضللة اكثر مما في مواقف الدوق واعتبروها وسيلة لضمان السيطرة الامبريالية في القرن العشرين وقد عبّر عن ذلك شاب في السن الثالثة والعشرين قائلاً ان ذلك يعبّر عن الصراع من اجل السلطة كما يعبّر عن نوعية الاخلاق فالى متى تظل مثل هذه التضحيات وما هي ظروفها واسبابها؟ «ان هذا يعني ان الخبرات الآنية ومطالب الناس وتفكيرهم يمكن اثارتها في المشاهدة المسرحية فالمشاهدون يهتمون بأمور تخص حياتهم ويحكمون على القطع المسرحية لامن الناحية الجمالية والذوق الفني فقط وانما قبل كل شيء من ناحية المحتوى الذي يلامس ويخص امورهم الحياتية الخاصة بهم وان يكون الجمال الفني في خدمة هذا المحتوى وتبريزه. والمتفرجون يعتبرون الممثلين مترجمين مهمين للعلاقات بين الماضي والحاضر وان غالبية المشاهدين يعبّرون عن انطباعهم الايجابي بالممثلين اكثر من انطباعهم عن القطع الممثلة. هذا ما اثبته البحث في تأثير خمسة اعمال درامية كلاسيكية وكيفية اخراجها. ولعل السبب في ذلك انها كانت معروفة بصورة عامة من قبل لدى المتفرجين، فهم الآن يشاهدون نصوصها حيث تجسد من قبل الممثلين ويرون ان التمثيل مقيّد بالنصوص التى ألّفها الكاتب. وكما عبّر مشاهد عمره ١٨ سنة: في الواقع ان القطعة ليست جديدة غير ان التمثيل الحيّ من قبل الممثلين أثار اهتمامي».

ان الافكار الآنية التي تتغلغل عادة في النصوص القديمة والتي تعتبر من قبل اللغويين أمراً مسلماً به يراها غالبية المتفرجين أمراً غير مسلم به. فغالبية المتفرجين كانوا يشكون فيما اذا كانت قطع شكسبير وشيلر تساعدهم بصورة غير مباشرة في حياتهم الحالية (وهذا لاينطبق على كل القطع، وقد اختير الاستفتاء على القطع الخمس هذه لأنها تثير اهتمام الجمهور) وقد لوحظ ان اهتمام المشاهدين في عرض مسرحي يقوم على الواقع التطبيقي الاجتماعي وهم من خلاله يقدرون الممثلين قبل كل شيء (لا الاخراج ولا الديكور وغيرها) لأن الممثل واسطة لتجسيد الحدث الانساني مباشرة وان الممثل المعاصر هو الذي ينقل اليهم الخبرات الاجتماعية القديمة ويولدّ تأثيرها المستمر فيهم وقد لوحظ ان مشاهد وخطوط الاساطير في القطع تفقد اهميتها لدى المتفرجين عندما تعرض بانجازات ضعيفة او بتمثيل غير قوي.

اما الاخراج فقد ثمن من قبل ٨٠٪ الى ٩٠٪ بأنه جيد ومن الخطأ ان يردّ هذا التقسيم الايجابي لمجرد مشاهدة الشخوص الايجابية فقد ثبت في التطبيق المسرحي ماقي الاخراج من تأثير قوي عندما يتخلى عن عرض حالات سلوك تعتبر قدوة او شخوصاً ايجابية يقتدى بها ولكن

هناك علاقات تجاوب مع العرض عامة ومع الشخوص الايجابية فسلوك هذه الشخوص قدم للمتفرجين إمكانية الربط بين الخبرات والرغبات والمشاكل والآمال الشخصية وبين الاحداث المسرحية والمقارنة واختبار الذات للابتعاد عن ذلك السلوك او الاقتداء به، اي تأكيد المشاهد لذاته بمقارنتها مع سلوك الشخوص المعروضة على المسرح. فشخوص (لويزه لا الشيخ ميلر) في مكروحب، وبوزا في دون كارلو لا دون كارلو نفسه، وايزابيلا في مسرحية «مقدار بمقدار» وبوك، وليس هيرميا وليزاندر «في حلم ليلة صيف» نالت تعاطف الجمهور المشاهد.

ان المشاهدين لعروض مسرحيات كلاسيكية يبحثون فيها عن معلومات تاريخية حقيقية. فهم يطالبون بكل صراحة من المسرح تصوير مباشر لاحداث تاريخية واقعية ومعرفة الحياة مثلما كانت في الواقع سابقاً. وهم لايميلون الى عرض مسرحيات تاريخية لم يكن فيها ديكور المسرح والالبسة مطابقين للواقع. وهذا لاينطبق على عرض المسرحيات المعاصرة. ان الجمهور يحبذ غالباً معرفة المستلزمات الاجتماعية التاريخية كما هي ويقيمون بصدق العلاقات السياسية التاريخية ويبدون احكامهم على الشخوص الافراد دون الانخداع بسلوكها المتناقض - وهذا بين الشباب خاصة - حتى عندما يشاهدون مسرحيات نصوصها تفضح نفاق هذه الشخوص بصورة غير مباشرة اراد الاخراج فيها تأكيد الزيف بصورة جذابة في الحدث.

وهذا ينطبق مثلاً على الدوق في مسرحية «مقدار بمقدار» الذي لم تدرك غالبية الجمهور ديماغوغيته ان التميز بين اشكال السلوك يتم قبل كل شيء حسب عمر المتفرج (وفي هذا الأحصاء بين سن ٢٥ و ٤٥) وهو يتضح وفق عمل المتفرجين الذين جرى الاستفتاء بينهم لا وفق جنسهم. والعمر هنا يقوم بدور مهم لاجراء عامل بايولوجي ولا جراء خلاف في مرحلة الجيل. ففي العمر تكمن طاقة كاملة من الخبرات الاجتماعية المعينة المحددة تاريخياً، خبرات مستمدة من التاريخ والمهنة والحياة الاجتماعية السياسية والثقافة والفن والعلاقات الاجتماعية والتحصيل العلمي والدراسي. والتمييز في تقييم الاخراج من قبل الشباب وكبار السن يختلف من منطقة الى منطقة ففي مدينة ديساو في المانيا الديمقراطية يدرك الشباب مشكلة العلاقات بين الجنسين بصورة اكثر من الكبار. وفي مدينة فايمار يميلون الى نظرة متناسبة في العلاقات ذات المشاكل بين الجنسين الشابين المعروضين بشخوص المسرح الشابة. والشباب يقابلون الاخراج بشكل متفتح اكثر من الكبار فهم يتأثرون به لأنهم مايزالون على الفطرة ولم يصهروا بخبرات سابقة كالمسنين او مجموعة الاعمار بين ٢٥ و ٤٠ سنة تبدو اكثر قدرة واستعداداً لاستيعاب المسائل السياسية المعقدة في عروض الاخراج وهنا يبدو التأثير ايجابياً لأن هذه المجموعة من العمر ذات خبرة سياسية واجتماعية ناضجة قابلة للنمو.

وتؤكد الابحاث مدى اختلاف الاحكام لدى الجمهور. وكثيراً ما يصحب التصفيق العاصف نسيان سبب هذا التصفيق.. ومهما كان هناك من توافق عام على القطعة المسرحية من قبل المشاهدين فان هناك تناقضات وخلافات في تقييم القطعة بكاملها واجزاء وعناصر منها بين الافراد والجدول التالي يوضح فوارق احصائية بين ثلاث مجموعات من الاعمال عاكسة الخلافات الفردية فبعضهم يرى الموسيقى التي ترافق القطعة جيدة جداً بينما يرى البسة الممثلين سيئة غير ان القصة بكاملها جيدة ولكن الاخراج سيء وهكذا.

وكما قلنا كان الرأي بصورة عامة ايجابياً حول العرض. وكلما زاد العمر كان التقدير اكثر ورغم وجود خلاف في الرأى حول العرض فأن هناك عوامل متشابهة يتفق عليها الجمهور.

فالرأى حول الموسيقي يختلف باختلاف الاعمار وقد استخدم الاخراج غالباً آلات موسيقية الكترونية في العرض ولم يستخدم اي اخراج موسيقى كلاسيكية تطابق تاريخياً الموسيقى الاصلية. ففي مسرحية «مكروحب» في اثناء تعتيم القاعة اصبح استخدام الموسيقى الحديثة ملازماً للاخراج الكلاسيكي حالياً. وكما هو متوقع رفض عدد قليل فقط من مجموعة الشباب هذه الخلفية الموسيقية الحديثة ولكن الذين يتلونهم في مقدار السن حتى ٤٥ سنة أيضاً قابلوها في الغالب بالترحيب والذين هم اسن منهم لم يحبذوا هذه الموسيقى الحديثة في المسرحية الكلاسيكية. وليس قليل من المتفرجين ولاسيما ممن يرغبون في مشاهدة مسرحيات حديثة، يعبّرون عن رضاهم عن استخدام موسيقى حديثة في مسرحيات كلاسيكية. فالمسنون طبعاً متعودون على موسيقى كلاسيكية بصورة اكثر ومع ذلك فمن الصعب فهم التناقض في الميل الى الموسيقى المسرحية. ففي مسرح ديساو كان المترجون يتوقعون في مسرحية «حلم ليلة صيف» موسيقى كلاسيكية من الحان ميندلسون ولكنهم سمعوا الحان موسيقى الروك من تلحين راينهارد لاكومي. وهذا الاختلاف في الرأى حول الموسيقى يدل على عدم الثقة بالذات لدى المتفرجين كما عبّر عن ذلك المسنون منهم. وبصورة عامة يدل الاحصاء على ان الموسيقى الحديثة (البوب) اصبحت متغلغلة ومقبولة الى حد كبير حتى في عرض المسرحيات الكلاسيكية.

اما استخدام الملابس العصرية في القطع الكلاسيكية فيواجه معارضة شديدة بين الاكثرية الساحقة من المتفرجين على اختلاف اعمارهم. فهذه الملابس تصطدم بخيالهم وتصوراتهم عن مستلزمات وخصائص وظواهر المجتمعات القديمة واحكام المتفرجين تنطلق من الملابس اكثر منها من الموسيقى في المطابقة التاريخية الكلاسيكية وهذا لايعود الى سماع الموسيقى الحديثة يومياً فقط وانما الى حاجة المتفرجين في المسرح الى مشاهدة صور حية من الماضي تقدم بمطابقة دقيقة لاحداثه وخصائصه وظواهره لمعرفة مستلزماته وظروفه الحقيقية حتى في الملابس وحركات الجسد واشارات الاطراف حسب رأى المتفرجين.

والديكور يواجه انتقادات مختلفة في الاخراج، وكل مسرح اصبح يكتفي باستخدام مقطع اثاث قليلة واجهزة بسيطة مساعدة للتمثيل الى غير ذلك، اي مجرد اشارات ورموز لايضاح جو الاحداث وغالبية المتفرجين من المسنين والشباب يرفضون ذلك. والمسارح الفرعية داخل تلك المسارح الكبرى منها مثلاً في الاقبية او في غرفة واسعة في الطابق الاعلى من المسرح او ماشابه ذلك تحظى بجمهور ثابت لها. وكذلك المسارح الصيفية المكشوفة في زوايا المدن والمتنزهات تجتذب عدداً كبيراً من المتفرجين اذ يعتبرون مثل هذه الساحات مفقودة في المسارح الاصلية. والسبب في هذا التقدير يعود الى ان قسماً من المتفرجين يحبذون الصالات الفرعية القليلة الزينة والزخرفة وكذلك الشوارع، بينما يحبذ قسم آخر صالات المسارح التقليدية الواسعة وتزدان بديكور فني جمالي (تركيب الالوان: ابيض - ذهبي - احمر، ينقلهم الى جو بعيد عن اجواء حياتهم اليومية). ان الفن المعماري للمسارح الالمانية مستمد من تقاليد تاريخية تعود الى أكثر من ٢٠٠ سنة وقد اعتاد عليه الناس. وترتيب المكان في المبنى يتطلب ديكوراً خاصاً ملائماً للمشاهد والمناظر..ونوع وقاعة جلوس المشاهدين لهما تأثير في نفوسهم.

وهذا ما عرفه المعماريون وتجاوبوا معه (وحتى ان بريشت في دعوته الى البساطة في الاخراج دعا ان يكون مسرحه مزداناً بديكور ذي فخامة) تجاوباً مع متطلبات عمليات التبادل بين قاعة جلوس المتفرجين ومنصة المسرح بشكل متباين ان النص والكلمات التي ينطق بها الممثلون في المسرح تؤثر في المتفرجين اكثر من حركاتهم وافعالهم. فالمتفرجون ينظرون الى افواه الممثلين اكثر مما ينظرون الى حركات اطرافهم

واصابعهم وقد كان المسرح الالماني يعتمد على نصوص ادبية بليغة ألّفها كتّاب وادباء كبار مستخدمين الكلمات البيانية والابيات الشعرية بمواقعها الدقيقة ولهذا يعيش المتفرجون الالمان شخوص المسرح وفق ما تقول وتنطق لاوفق ماتعمل.

ومن خلال استفتاء جرى في السبعينات والاستفتاء الحالي ظهرت نتيجة. زيادة ملحوظة في ميل الشباب لمشاهدة القطع الكلاسيكية وهذا يؤدي الى السؤال فيما اذا كان المسرح يفضل على المتحف او فن المعمار وغيرهما مما يعكس العمليات التاريخية ايضاً وبطبيعة الحال ان اهتمام الانسان بالتاريخ القديم حاجة ثقافة ضرورية لدى غالبية الناس ولايعني ذلك «هزيمة الفرد الى التاريخ» والابتعاد عن واقع العصر الحاضر بل بالعكس كثيراً مايفرض الواقع المعاصر ضرورة الاطلاع على الماضي لمعرفة مجرى تطور الحياة او الاحداث التاريخية على الحاضر او على الاقل مقارنتها ان لم تكن امكانية للاستفادة منها رغم ماقاله الفيلسوف هيغل بحق في اهم الحالات: «ان التاريخ هو الدرس الذي لانتعلم منه» ان المشاهدين دون سن الخامسة والثلاثين يهتمون بنفس الدرجة مع المسنين بالامور الكلاسيكية والقطع المسرحية المعاصرة للقرن العشرين. والشباب دون الخامسة والثلاثين يهتمون بمشاهدة القطع الكلاسيكية مثل فاوست لغوته و «مكروحب» لشيلر والقطع الحديثة مثل «يوميات انّا فرانك» و «محاولة طيران» وقد لوحظ في الاستفتاء ان مشاهدة القطع ذات الاخراج الخاص تعكس اختلاف وجهات النظر بين جماعة وجماعة. ولكن المشاهدين الشباب يفضّلون بوضوح الاخراج المألوف في المسارح الكلامية التقليدية الكلاسيكية والحديثة. بينما يفضل الكبار او المسنون المسارح الموسيقية للقطع الكلاسيكية والحديثة.

وقد دلت الاحصاءات على ان المسرح يحظى باقل قبول لدى الجمهور من التلفزيون والسينما والكتاب. فروّاد القطع المسرحية الكلاسيكية التي جرى الاستفتاء حولها بذلوا قبل زياتهم للمسرح حوالى ١٠٠ ساعة في ثلاثة شهور امام التلفزيون (ومع ذلك فان هذا اقل من المعدل الاعتيادي لقضاء الوقت امام التلفزيون قبل الجمهور) وقد شاهدوا في هذه الفترة ٢٥ فلماً تلفزيونياً وقرأوا خمسة كتب وزاروا السينما ثلاث مرات كما زاروا معارض فنية ومتاحف مرتين وحضروا حفلة كونسيرت موسيقية مرة واحدة ولم يكونوا في المسرح خلال الثلاثة شهور هذه الا ثلاث مرات. وهذه الارقام تتصاعد لدى الشباب بصورة أكثر. مثلاً انهم شاهدوا ٣٤ فلماً بواسطة التلفزيون وزاروا السينما اربع مرات وقرأوا ٦ كتب وقاموا بثلاث زيارات لمتاحف. اي انهم كانوا في الحقل الثقافي أكثر فعالية. والمسرح في المانيا الديمقراطية يعتبر متعة ثقافية لقضاء الوقت. وكثيراً ما تناقش غالبية رواد المسرح المسائل النظرية الفنية تجاوباً ومتطلبات تطوير شخصياتهم عن طريق المعرفة وحسن تنظيم الوقت. وغالبية رواد المسرح من ذوي الثقافة العالية والنشاط الثقافي والاجتماعي والاهتمامات المتعددة الجوانب وهم يحملون الى المسرح غالباً معارفهم وخبراتهم ومعاييرهم الفنية علاوة على رغباتهم وآمالهم وهمومهم ومخاوفهم. وهم يؤمّون المسرح لاشباع متعة فكرية وتكوين صلة قائمة على المعرفة ومسامرة وتمتع بالفن وتناسي تعب العمل اليومي وازدياد الخبرة في الحياة ومشاركة في المرح الى غيرذلك من العوامل.

ويميل المتفرجون الى نوع المسارح الخاصة المسماة بالكابريهات. ومن بين عشرة انواع من المسارح كانت الكابريه اكثر استقبالاً للجمهور وكثير منهم لايعتبرونها مسارح. وهذه المسارح الكابريهات تقدم نقداً هزلياً وساخراً لبعض الظواهر السياسية والاجتماعية بالتمثيل والغناء والرقص والموسيقى فتسبب مرح المتفرجين وتتجاوب مع نظراتهم وخبراتهم وانتقاداتهم الذاتية للنواقص الاجتماعية والسياسية وهذا مما يشجعهم على ارتياد هذا النوع من المسرح. وبعد الكابرية يأتي ارتياد مسارح الايماء التعبيري Pantomime ثم مسارح العرائس (الدمى) حيث تثير المتفرجين مهارة الممثلين وخفة حركاتهم التعبيرية واشاراتهم ورموزهم، وقد تطور هذان النوعان المسرحيان في المانيا الديمقراطية منذ حوالى عشرين سنة فاصبح الرواد يؤمّونها بكثرة ولاسيما منهم مابين سن العشرين والخامسة والثلاثين وحتى ان قسماً كبيراً منهم يفضّل مسارح الدمى على جميع اشكال المسرح الموسيقي. والكابريه يبدو متميزاً لانه يوحد بين نقد ومعالجة المشاكل اليومية والاجتماعية والمسامرة، بين الفكر الناقد والمتعة القائمة على التوتر والارتخاء ومن الطبيعي ان رواد المسرح التقليدي المعروف يحتاجون كذلك الى متعة مرحة متنوعة واشباع هذه الحاجة بمستوى فكري وفني جيد ومناسب. وحتى بريشت يرى ان المسامرة. بواسطة المسرح ليست مجرد متعة بالجمال الفني العام او مجرد «سرور في التفكير».

ورغم ان عدد المسارح في المانيا الديمقراطية كبير نسبياً فان الجمهور يشكو قلة العروض المسرحية. ويعني هذا تزايد رغبة الجمهور في امكانية وتيسير زيارة المسارح لهم وطموحهم في اشباع المزيد من رغباتهم الثقافية والفنية.

«ترنيمة الكرسي الهزاز»

مشروع مسرحية ناجحة

في أجواء مشحونة بالقدسية والتجلي والكتمان والرهبة والخشوع.. أدخل الفنان د. عوني كرومي جهود مسرحيته «ترنيمة الكرسي الهزاز» التي اخرجها، وقام بكتابة نصها: فاروق محمد، وقدمتها فرقة المسرح الشعبي في منتدى المسرح ببغداد إمرأة تنتحب، مستلقية على كرسي في جو مخنوق مظلم إلا من شمعة، هذا في الغرفة الضيقة الاولى، وفي الثانية التي تماثلها نجد إمرأة اخرى تنتحب عند باب وفي اجواء مخنوقة كذلك لكنها تتوفر على مقاعد ـ هي من طبيعة ادارة المنتدى ـ ثم ننتقل الى مكان ثالث لنتبين امرأتين في انتظار رجل واحد ـ مجهول الهوية بالنسبة للمتفرج، مثلما نجهل هوية المرأتين او نستوضحها على شكل واضح ودقيق.

احداهما مغنية غاب شبابها، وبقي القليل من صوتها الطروب.

والثانية لا تشخص بعمرها الزمني والمسرحي وانما بلهفتها الى عودة رجل خصته بحبها واحتفظت برسائله. فيما تتباهى الاولى بصوتها الذي بدأ يغيب شيئاً فشيئاً..

إلا أن انتظارهما معا يبوء بالفشل، فلا الشاب يأتي، ولا شباب المرأتين يعود، والى مسرات تأتي حتى النهاية الامن صوت ذابل «يشتاق لشمس عيني الشاب»!

«لقد كانت الساعة المعلقة واقفة بلا حركة وبلا عقارب، وهناك اطار خال من الصورة، ومصباح نفطي،



اقبال نعيم في دور راجحة



انعام البطاط في دور مريم

ومرآة، وشموع وهاتف..

في الوسط صينية مضاءة بالشموع، والمائدة مستكملة لاستقبال من لا يجيء ابدا... فهل هو (غودو) عراقي، وهل هو زمن محنط في ساعة على الحائط؟

المسرحية تثير هذه التساؤلات، ولكنها لا تجيب على اي منها..

ولذلك جعلت هذه المسرحية يحس بانه امام مبالغات اخراجية لنص غائم اساسا خاصة بعد قراءته، فهو لايحد هوية القادم - ان كان زوجا او حبيبا او ابنا، مثلما لا يوحي بوضوح إن كانت المرأتان - زوجتين أم زوجة والاخرى عشيقة، أم أما ؟!

ان حدود البكاء الغامض، يجعلنا نعيش طقوس الموت الحقيقي، اكثر من الترقب المتفائل، والصوت العذب يتحول في هذه الاجواء الى نحيب مر وقاس ومدمر.

انه انتظار ميؤوس منه تماما.. هذا ما يحسه المشاهد حال دخوله لمشاهدة العرض، وينتهي من العمل بنفس الاحساس الحزين والمقهور. بداية يائسة حسها مثقل بالهم.. والهم يتصاعد، حتى يصبح همنا جميعا لرجل ننتظر عودته ونعد احلامنا السعيدة له.. ومع ذلك لا يعود حتى الختام الحزين.

ولا بأس ان نشهد عملا يوحي للمتفرج باكثر من دلالة، لكن ضياع الدلالة وفقدانها احيانا يصبح شيئا من القهر والعبث والتجربة المنسحقة المدمرة، والرجاء المقتول.. وهذا ما أوحت الينا به مسرحية «ترنيمة الكرسي الهزاز» التي يمكن ان نعدها فصلا من مسرحية ناجحة تنتظر فصولا لاحقة لتصبح عملا متكاملا، لا عملا شكل وجوده مقدمة لعمل ننتظر تكامله، فاذا هو ينتهي بلا نهاية، واذا بالانتظار يظل انتظارا!!

لقد منح د. عوني كرومي روحا جديدة لنص غائم لم يستكمل المؤلف صورته واحداثه.. وذلك من خلال هذا الطقس القدسي العميق للانتظار..

وشهدنا من خلال العرض نموا مطردا لموهبتين ناجحتين ومتفوقتين هما: إنعام البطاط واقبال نعيم. الاولى بصوتها الرخيم وادائها اللين الهادىء الرصين، والثانية بحسها وقوة اراداتها وعواطفها السمحاء.

انعام البطاط اثبتت حضورا انسيانا شدنا اليها، مثلما كانت اقبال نعيم تحفزنا وتجعلنا نرقب وجودها وننتظر معها من لا يأتي أبدا.

ان مسرحية «ترنيمة الكرسي الهزاز» يمكن اعتبارها مشروعا طيبا ومهما وناجحا لعمل يراد له الكثير لكي يستكمل لا ان يظل ناقصا ومقرونا بايحاءات معينة، وبمقارنة لا نرتضيها اساسا مع عبثية « غودو». لكن المشاهدة اقتران أحسسناه وليس من السهولة ان نلغيه..

ومثل هذا العمل يشعرنا بالمواجهة الحقيقية لانسانيتنا في حزنها وترقبها، في آهة معينة، وفي حدود قد لا نجدها من الحلول ما نقوله او نعجز عن قوله لسبب أو لآخر على نحو أدق..

هي مسرحية مشروعة للمشاهدة، اكراما لتجربة فيها الكثير من عشق المسرح والحياة معا، وهذا ما يجعلها جديرة بأن ترى وتناقش..

■ ح . ي

الشاعر الايرلندي / شيمس هايني :

انا قلق بسبب المديح الذي تلقيته

■ ترجمة وتقديم: محمد درويش

○ ولد في ١٣ نيسان ١٩٣٩ .

○ درس في كلية سان كولومبس بمدينة ديري في ارلندا .

○ مارس مهنة التعليم في مدرسة سان توماس الثانوية ١٩٦٢ - ١٩٦٣ .

○ عمل محاضراً في كلية سان جوزيف في بلفاست ١٩٦٣ - ١٩٦٦

○ نال جائزة سومرست موم الادبية في ١٩٦٧ .

○ نال جائزة كولموندلي في ١٩٦٨ .

○ اشتغل كاتبا متفرغا للكتابة ١٩٧٢ - ١٩٧٥ .

○ نال جائزة دبليو . اج . سمث وجائزة دف كوبر في ١٩٧٥ .

○ عمل محاضراً مرة اخرىٰ في كلية ماري فورت ١٩٧٥ - ١٩٨١ .

○ نشرت قصائده واعمال النثرية دار النشر المعروفة فيبراند فيبر وهي :

١ - (١١ قصيدة) ١٩٦٥

٢ - (موت عالم بالتاريخ الطبيعي) ١٩٦٦

٣ - (باب نحو الظلام) ١٩٦٩

٤ - الشتاء بعيداً عن البيت) ١٩٧٢

٥ - (الشمال) ١٩٧٥

٦ - (اعمال ميدانية) ١٩٧٩

٧ - (مختارات نثرية ١٩٦٨ - ١٩٧٨) ١٩٨٠

٨ - (قصائد مختارة ١٩٦٥ - ١٩٧٥) ١٩٨٠

٩ - (سويني الضال) ١٩٨٤

١٠- (جزيرة المحطة) ١٩٨٤

● كيف تبدأ دخولك عالم القصيدة ؟ وهل يحدث ذلك خلال ساعات او ايام ام ياخذ منك أشهراً ؟

ـ الامر يختلف مع كل قصيدة . ففي البداية اجدني عازماً على الدخول الى القصيدة بسرعة وهنا يكمن عنصر الاثارة . ولكن بعد ذلك بفترة تأخذ القصيدة بالتعرف على الموضوعات المناسبته .

● اثناء وجودك في (ويكلو) كنت تقوم بكتابة قصة من قصص الرومانس الارلندية ، الامر الذي منحك الالتزام بالكتابة اليومية . فهل خرجت الآن من تلك الحالة لانك شعرت بالعجز عن الاستمرار ؟

ـ ليس ذلك تماما ، بل انني شعرت بالهدوء الروحي . لقد كانت ظروف الحياة هناك صعبة خصوصاً واننا كنا نقطن بعيداً عن الطريق العام . كانت البيت صغيرا ولم يكن من املاكنا . لقد اتينا الى (ويكلو) لكي نتخذ منها نقطة انتقال لاغير ، ولكن الأمر انتهىٰ بان استقر حالنا فيها لفترة . وكنا دائما نفكر في قضية تعليم الاولاد في المدارس . كما انني شعرت باننا اذا بقينا في (ويكلو)

ـ الواقعة الى الجنوب من العاصمة (دبلن) بما لايقل عن خمسة وعشرين ميلاً ، فان فترة المراهقة للاولاد ستكون فترة حزينة وكئيبة مماقيجعلهم يهربون الى (دبلن) وما اشبه . واعتقد انني فكرت انئذٍ ولاول مرة بالمستقبل ووجدت انه لابد من الانتقال الى (دبلن) لكي نحيا حياة عائلية هادئة يكللها النجاح . ولم اكن ارغب في الواقع في الذهاب الى الجامعة وهو امر يبعث على الغرابة الى حدما وذلك لانني اعلم ان الشخص الذي يريد ان يعيش في اجواء الجامعة لابد وان يكون شخصية لامعة بينما كنت افضل ان أحيا حياة هادئة تماما في تلك الفترة . بيد انني اشعر ان الحياة في كلية للتربية هادئة اكثر من غيرها ويستطيع الفرد فيها ان يبقىٰ بعيداً عن الاضواء ، كما وأن التعليم يناسبني اكثر من غيره وذلك لايماني ان الطلاب الذين سيصبحون في سلك التعليم بعد التخرج من الكلية انما يمثلون عنصراً مهماً . فهناك حاجة ماسة لانجاز الكثير من الامور في ايرلندا .. مثل تعريف الثقافة وإعادة تحديدها وتعريفها . واذا ما افلح المرء في بث روح الثقة في نفوس الطلاب وفهم الحرية والثقافة ، فان اموراً عديدة ستتمخض عن ذلك .

● هل لتجنبك معالجة الموضوعات الذاتية علاقة في كون معظم قصائدك تتجنب القضايا المحتملة والمشاكل العائلية والاجتماعية ؟

ـ لا اعتقد ان لهذه المشاكل اية اهمية . ولا استطيع ان اكتب قصيدة حول هذه المشاكل ، بل ان القصيدة التي ارغب في كتابتها هي تلك التي تتضمن الصور والرؤىٰ الشعرية ـ فما الذي نعرفه عن عادات واساليب الحياة لاي عصر من العصور من خلال قراءة الشعر ؟ ربما كان الامر ممكنا مع (چوسر) ولكن تلك حالة خاصة . وعلى سبيل المثال ، لا اعرف لماذا او لا اذكر أياً من اولادي في قصائدي .

● تتحدث الكثير من قصائدك عن ضرورة العودة الى صفات الاسلاف والغور في الجذور .. واعتقد ان هذا يقترب كثيراً من الشاعر (يتدروتكه)

ـ نعم . ذلك صحيح .

● ومن الواضح انك متاثر به الى حد كبير .

ـ جداً .

● هل لديك اية مشكلة تخص الوعي بالكتابة ؟

ـ لم يشكل ذلك اية مشكلة لي لانني لا اكتب الاعندما اكون في حالة غيبوبة ! وهذا أمر يبعث على الغموض . فاذا ما استحوذ على ذهنك موضوع من المواضيع ، فان الامور تبدأ بالسير في طريقها الصحيح .

● عندما تبدأ باخراج قصائدك الى العالم كما هي ، هل ينتابك الخوف من ان يسيء النقاد منهم ماتريد قوله فيها ؟

ـ كلا . فالمحررون في بعض الاحيان يرغبون في تلقي المساعدة من اجل اختيار القصائد لدىٰ قيامهم بتحرير مجموعة شعرية ، ولكنني شخصياً افضل ترك أمر الاختيار لهم حتىٰ لو قاموا باختيار قصائد لااعتقد انها افضل ماكتبت .

● هل نشعر بالاسف ازاء اية قصيدة كتبتها ؟

ـ لو كنت اريد تحرير قصائد مختارة وهو ما افضله على مجموعة قصائد فانني حتماً سأعمد الى التخلي عن بعض القصائد . واعتقد ان نشر قصائد مختارة يعني الاعلان عن الوصول الى نهاية مرحلة فنية محددة ،

● متىٰ تعتقد انك وصلت مرحلة الانتهاء من كتاب معين ؟ وهل يأتي هذا بعد مجرد تراكم عدد معين من القصائد ؟

ـ كان الامر كذلك بعد فراغي من الكتابين الاولين اللذين ضما قصائدي كافة . اذ أردت مجرد جمع ماكتبته من قصائد في كتابين .

● ولكن هل قمت باختيار هذه القصائد بعد غربلة كل ماكتبته من شعر ؟

ـ بل بعد غربلة كل ماكتبة من نظم على اية حال ، واعتقد انني عندما كتبت (قضاء الشتاء بعيداً عن البيت) كانت لدي افكار غامضة بخصوص اللغة والقيمه . أما عندما كتبت قصيدة (الشمال) فقد كانت لدي فكرة واضحة عن الموضوع . واعتقد ان عادة الكتابة تغيرت عندي وذلك لسببين الاول يعود الى الوقت الذي كان متوفراً لدي ، والثاني لانني كنت كاتباً غير مرتبط بصحيفة او مجلة في مدينة (ويكلو) ، مما جعلني اؤمن انني اريد ان اكون كاتبا من الكتاب وليس مجرد مدرس يعود الىٰ البيت ليكون شاعراً يكتب الشعر . وقد منحني ذلك قوة هائلة .

وقد شرعت منذ ذلك الوقت اكتب القصائد وانظر اليها باهتمام.

● هل يعني هذا ان عدداً كبيراً من قصائدك التي كتبتها قبل ذلك الوقت كانت قصائد عرضية ؟

ـ اعتقد انني اخذت اركز على القصائد (قضاء الشتاء بعيداً عن البيت) . الا ان هناك نمطين من النشاط وكلاهما مهم : الاول نمط الاثارة السريعة والآخر ونمط القصيدة التي تعتمد علىٰ الخفة . اما القصائد التي تحتويها مجموعة (قضاء الشتاء بعيداً عن البيت) فقد جاءت مباشرة . بينما توجد قصائد اخرىٰ مثل (الخادم) و(العلف) حيث تستمد المتعة مقوماتها من اللغة ذاتها والاسلوب الذي تتفتح فيه ، وذلك هو الشعور فعلا عند كتابة هاتين القصيدتين . ولكن الامر يختلف تماماً مع القصيدة ذات القافية الواحدة .

● بخصوص القصائد التي تعتبرها ذات قيمة قليلة في الوقت الحاضر ، هل تفضل اعادة كتابتها ام اهمالها تماماً ؟

ـ اود ان اهملها . وهنا اشير الى قصيدة في مجموعة (موت عالم بالتاريخ الطبيعي) وهي قصيدة يحبها المعلمون كثيراً وعنوانها (التطهير الأولي) وتدور حول غرق قطط صغيرة ، واعتقد ان تلك القصيدة ليست وطيدة العزم ولهذا السبب نفسه أجد أنها قصيدة رائعة بالنسبة للمعلمين . واعتقد ايضاً انني لو قمت بطبع كتاب يضم قصائد مختارة لقمت بإدراج المقاطع الثلاثة أو الاربعة الاولىٰ واهمال البقية وذلك لان بقية المقاطع ليست الّا تعليقاً مجرداً .

● لديك قصائد كثيرة تهتم بالموضوعات الانثروبولوجية وتجربة الزمن الميت والقبور والاجساد . فما هو الدافع وراء مثل هذا الاحتمام ؟

ـ اعتقد ان ثمة طاقة نفسية هائلة تتطلب المكان المناسب لوضعها فيه ولهذا يتعين عليك ان توجد ذلك المكان بمساعدة عناصر من شعرك وعناصر من الصور الحيّة وهي الامور التي تتحقق لدّي على افضل مايكون عندما أتعامل

مع موضوعات معينة ، وبين وقت وآخر تثور بعض الانتقادات لهذه القصائد ذات الصور الشعرية الريفيه او القديمة باعتبارها لاتتطرق الى موضوعات العالم الحديث . وهنا أعتقد أن هذه الفكرة خاطئة من الاساس . وأنا لا اريد القول - بأن لايتعين التطرق الى العالم الحديث ، ولكن الاسلوب الذي يعالج فيه الفنان العالم الحديث يتم من خلال عنصر التكنيك الفني ، وهو عنصر واحد من عناصر عديدة تساهم في هذا الامر .

● لو اشرت الى أن شعرك يظهر في الغالب وجهة نظر مقدسة بالارض ، فهل ملاحظتي هذه منصفة ؟

- أعتقد كذلك . لقد شار ديفيد جونز الى قضية (العلامة) الى ان الفنان ليس الاصانعا للعلامات . وانا أتردّد في الخوض في الحديث عن مثل هذه الامور .. واعتقد ان ماتقوله صحيح .

● هل تاثرت بسبب اية مراجعة كتبت عن اعمالك الشعرية او اية مقالات نقدية محددة ؟

- ان قلقي حول مثل هذا الموضوع معقد قليلا . ففي البداية كنت قلقاً بسبب المديح الكثير الذي تلقيته والذي أعتقد انه لايمكن الاعتماد عليه كثيراً ، هذا في الوقت الذي لم ينل فيه أي من الشعراء المعاصرين لي مثل ذلك المديح - ولهذا فقد شعرت بالحرج .

● ذكرت ليلة امس ان زوجتك (ماري) هي الناقدة الاولى بالنسبة لاعمالك .
فهل في نقدها قسوة عليك ؟

- إنها ناقدة صارمة ، وناقدة غريزيّة تماما ولهذا السبب أراها على صواب . وهي تستطيع أن تكتشف موقع الخطأ ، وقد اضطررت الى التشاجر معها حول بعض القصائد مما جعلني اقوم بتغيير اثنتين منها . ان مثل هذه الامور دقيقة وحاسمة وبين وقت وآخر تثير اعجابها قصيدة ما . انها مسألة ذوق .

● مالذي تحصل عليه من خلال قراءتك للشعر امام الجمهور ؟

- انا ميال الى قراءة القصائد ذاتها طيلة الوقت تقريباً وهي القصائد التي تأسر الجمهور وتثيره . وهناك قصائد لااحب ان اقرأها لانني اعتقد انها لن تصل الى اوسع جمهور ممكن . ان القراءة أشبه بإلقاء الموعظة ، ليست إلّا حالة تقليدية من حالات السلوك . واعتقد ان هناك تفاهات تثار حول قراءة الشعر كما ان هناك غياب الاحترام للشعر وللجمهور . ولكن رغم ذلك هناك بعض الشعراء الذين يقدمون قصائد ممتعة .

اتجاهات الغزل في الشعر العراقي الحديث

■ عبدالله ابراهيم

استأثر الشعر العربي الحديث بأهمية استثنائية من لدن النقاد والباحثين العرب ، وكتبت عنه دراسات تناولت قضاياه الفنية وأغراضه ، اضافة الى مناقشة قضية الريادة فيه ، وكان للشعر العراقي الحديث نصيب اساسي في هذه الدراسات ، لكون أغلب رواده من العراق وفي مقدمتهم بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي ، فقد بلور هؤلاء الشعراء وغيرهم حركة الشعر الحديث ، فامتد تاثير هذه الحركة الى الاقطار العربية الأخرى ، فأصبح الشعر الحديث أحد أبرز الظواهر المهمة في حركة الأدب العربي في القرن العشرين.

عرف الشعر العربي من خلال تاريخه الطويل ، بروز عدة أغراض شعرية ، لعل من ابرزها « شعر الغزل » الذي استأثر باهتمام الشعراء العرب الى جانب أغراض أخرى مثل المديح والرثاء والهجاء ، وقد ظل هذا الغرض سمة أساسية من سمات الشعر العربي بوصفه غرضاً متكرراً ، واحتل مكانة أساسية في العصر الحديث. ولعل البحث الموسوم « اتجاهات الغزل في الشعر العراقي الحديث من ١٩٤٥ ــ ١٩٦٧م» والمعد لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي ، للباحث سمير كاظم خليل ، يعد أول محاولة واسعة لتقصي اتجاهات الغزل في الشعر العربي الحديث ، وخاصة الشعر العراقي الذي عرف هذا النمط من الشعر على نطاقٍ واسع. وقبل مناقشة منهج البحث وأبرز النتائج التي توصل إليها الباحث ، ومحاور النقاش حول البحث ، لابد من تقديم موجز لمحتوى هذا البحث.

توزع البحث على تمهيد وأربعة فصول وخاتمة. وقد تناول السيد الباحث في التمهيد جملة محاور أبرزها : تاثير الحرب العالمية الثانية في الشعر العراقي الحديث ، ومكانة المراة في المجتمع ، وموقف الشعراء منها ، ومفهوم الحب وعلاقته بالغزل ، ثم عرج على مفهوم الغزل وأهميته ، وعاد الى تاريخ الشعر العربي لتلمس أبرز اتجاهات شعر الغزل فيه ، وخلص الى انّ الغزل في الشعر العراقي الحديث « وارث لعصور القديم وثمرة من ثمرات شجرة الغزل فيه ».

خصص الفصل الأول لدراسة « الغزل العفيف » وقد توصل الباحث الى تحديد ثلاث تيارات أساسية فيه هي : الغزل المستمد من الأنماط المألوفة والغزل الرومانسي ، والغزل الوصفي . وقد ذهب الباحث الى انّ الغزل الرومانسي أهم ما في الغزل العفيف ، فقد تأرجحت قصائده بين التوق الى امتلاك الحبيبة والتوسل إليها ، وبين الحزن الناتج عن فقدان المراة ، وأضاف ان « امتداداته كانت امتداداً لموضوعات الرومانسيين العرب الذين لم يتخلص مضمون شعرهم من الاهتمام بعلاقة الرجل بالمراة الحلم أو الملاك ، ولهذا اتخذ الشعراء من الغنائية أسلوباً للتعبير عن المشاعر الذاتية السامية للشاعر ازاء المراة دون الافصاح عن أسرار

القلب. أما الغزل الوصفي ، فقد تميّز بطرافته بسبب اهتمامه بحياة المرأة اليومية وأشيائها الصغيرة.

وخصص الفصل الثاني ، لدراسة الشعر الحسي ، وقد عدهُ اتجاهاً استأثر باهمية خاصة في شعر الغزل ، وبين أسباب اهتمام الشاعر بالجوانب الحسية للمرأة في ضوء نظريات علم النفس ، وقد قسم الشعر الحسي الى تيارين ، الأول : هو « غزل الوصف الخارجي » الذي اهتم بالمفاتن الخارجية للمرأة دون الاهتمام بالجمال الروحي أوالمعنوي ، والثاني : « غزل التمرد والهروب » الذي تميز بتحديه لقيم المجتمع العراقي وصدمة للذوق العام على الرغم من طرافة موضوعاته واساليبه.. وتنبع أهميته من ارتباطه بالأحداث السياسية والاجتماعية ، وقد تحددت ملامح هذا التيار من خلال تمرده على تلك الأحداث ووسيلة للهروب من مواجهة الحياة.

أما الفصل الثالث فقد خُصص للغزل السياسي والرمزي ، إذ درس فيه أسباب ظهور هذا الاتجاه في العصر الحديث وقسمه على تيارين : الأول « الغزل السياسي » الذي ادخل الأفكار السياسية والوطنية للشاعر من خلال تغزله بالمرأة وبأسلوب فني بعيد عن التقريرية ، كما بيّن الفرق بينه وبين الغزل الهجائي ، والثاني : « الغزل الرمزي » الذي ظهر بسبب التأثر بموجة الأدب الرمزي الذي ظهر في أوربا. وقد اهتم الغزل الرمزي بالنواحي الفنية والفكرية اكثر من اهتمامه بالمرأة التي تحولت في هذا التيار الى رمز للأرض أو الوطن أو الثورة أو الأمة ، لأسباب سياسية وفنية.

وخصص الفصل الرابع لدراسة القضايا الفنية في شعر الغزل ، وقسم هذا الفصل الى ثلاثة محاور هي : اللغة والأسلوب والصور الشعرية وبناء القصيدة. فقد اتخذت اللغة في شعر الغزل وجوها متعددة بسبب اتساعه ، وقد اختلفت لغة الشعراء باختلاف مواهبهم فلغة الشاعر المقلد غير المجدد ، وطبيعة التجديد اختلفت من شاعر الى آخر. ولقد نجح الغزل الحديث في تحديد لغته ، فقد عنى الشعراء بالمفردة الشعرية واستطاعوا اغناء لغتهم بمفردات جديدة نقلوها من الاستخدام اليومي أو لغة الحياة اليومية. أما الصورة الشعرية فتعد من أهم مميزات الغزل في الشعر العراقي الحديث ، إذْ لم تأتِ لمجرد التزيين كما هو شائع في الغزل القديم وإنما يقصدها الشاعر قصداً لأسباب فنية يهدف من خلالها الى تكثيف فكرته وتعابيره ، وقد كانت الصورة القديمة في أكثر نماذجها تقوم على أساس المشابهة الخارجية أو البصرية ، والفرق كبير بين وصف التجربة والتعبير عنها. ان وصف التجربة عملية بصرية سريعة تقوم على التعداد ، أما التعبير عن التجربة فعملية تركيبية تقوم على الادراك الداخلي أو الذهني ، وميزتها انها تثير كوامن المتلقي وتحدث نوعاً من التأمل والمشاركة. أما بناء القصيدة الغزلية فقد تميز بالوحدة العضوية.

وختم الباحث بحثه بخلاصة لأهم النتائج التي توصل إليها.

لعل أول ما يُلاحظ على هذا البحث ، كيفية بناء هيكله العام ، فقد قسم الباحث بحثه الموسع الذي يزيد على «٥٠٠» صفحة الى أربعة فصول ، ثم قام بتقسيم كل فصل على عدد من التيارات. وهذا التقسيم يبدو غريباً في البحث الأكاديمي ، لأنه لا يضبط موضوع البحث ، وكان يمكن تقسيم البحث على أربعة أبواب وكل باب على عدد من الفصول. ويمكن إذا تطلب الأمر تقسيم الفصول الى مباحث. هذا فضلاً عن ان الباحث خصص فصلاً للدراسة الفنية ، مع انه لم يضف ذلك الى عنوان البحث الذي اهتم بتحديد الاتجاهات العامة لشعر الغزل. يضاف الى هذا ، ان لغة البحث تميزت بسمة إنشائية لا تأتلف والبحث الأكاديمي الدقيق.

وقد توصل الباحث الى تفرد هذا التيار في الشعر العراقي الحديث. لكن لجنة المناقشة حاورت الباحث طويلاً حول جملة النتائج التي توصل إليها ، فقد أكد الدكتور ناصر حلاوي الى ان الباحث لم يستخدم المصادر بصورة دقيقة ، وانه اعتمد على لغة غير دقيقة. واستطرد كثيراً واسهب في بعض فقرات بحثه. كما انه أكثر من الاستشهاد الذي أخل كثيراً بمنهجية البحث. أما الدكتور عبدالإله احمد فقد أكد للباحث عدم وجود نمط يدعى شعر الغزل في الشعر العراقي . إنما يوجد شعر حب موزع بين الأغراض الأخرى. واضاف استناداً الى مصادر مهمة في دراسة الشعر الحديث الى عدم الاشارة الى هذا النمط من الشعر وأضاف ان البحث ما هو إلّا تجميع بعض الأفكار بدون تنسيق مما فوت الفرصة على الباحث للتوصل الى أفكار جديدة في موضوعه.

وحول تقسيمات الباحث لموضوعات الغزل الى تيارات أكد الدكتور عبدالإله احمد انها جميعها تدخل في موضوعٍ واحد. وأضاف ان الباحث اتكأ في بحثه على جهود باحثين آخرين مثل الدكتور جلال الخياط والدكتور محسن اطيمش. وانه كان يتصرف بالنصوص المنقولة عن المصادر والمراجع. وأكد الدكتور فائق مصطفى ان البحث ينطوي على بعض الهنات المنهجية ، وأكد الدكتور جلال الخياط ان البحث يفتقر الى المنهجية الدقيقة ، وان الباحث استعان بلغة انشائية غير دقيقة لم تستطع تقرير كثير من النتائج التي أراد الباحث الوصول إليها.

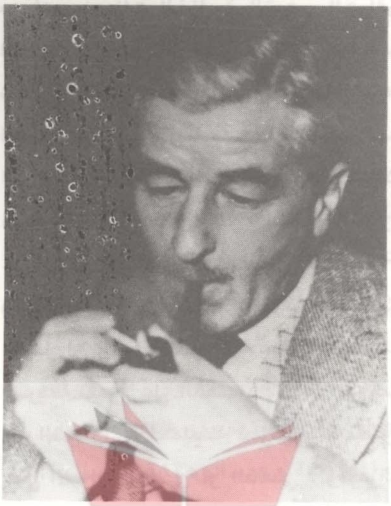
■■■■

عمان

رسالة جامعية عن :

وليم فوكنر واثره على الروائيين العرب

■ سمير احمد الشريف



نوقشت في كلية الآداب في الجامعة الأردنية مؤخراً رسالة الماجستير التي تقدمت بها « ايناس سليم صويص » وكانت بعنوان « وليم فوكنر التاثر والتاثير ». تقع الرسالة في (١٩٥) صفحة مقسمة على سبعة فصول وخاتمة وقائمة بالمراجع والدوريات.

وكان الفصل الاول فيها يحتوي على محورين شمل الأول منهما مقدمة ومدخلاً تاريخياً لحياة واعمال وليم فوكنر وشمل الثاني المراحل التي دخل بها أدب وليم فوكنر الى اللغة العربية مترجَمَاً.

اما الفصل الثاني ، فقد تحدثت فيه الباحثة عن فن وليم فوكنر الذي استفاد في كتاباته من ثورة علم النفس ونظريات فرويد ونجاحه منقطع النظير في استخدام جدول الشعور وتاثير الزمن على تكنيكه الروائي.

كما ان من الملاحظات التي يمكن تمييزها بوضوح في أدب فوكنر وفنه الروائي بالذات انه يقلد الحياة الحقيقية لكنه لا ينهي رواياته كما في الواقع بل يترك الأشياء فيها بلا تفسير مما يجعل للقصة معنى غير منتهي ولا حدود لها. كما ان من مميزات فن فوكنر انه لا يعطينا في اعماله كل شيء بل يترك لنا كقراء مجال الاشتراك في تحمل مسؤولية التفكير والبحث والتساؤل. اما الملاحظة المهمة في فن وليم فوكنر فهي انه لايطور رواياته زمنياً بل يكون تطورها بناء على تطور وعي الشخصية نفسها ولهذا فكثيراً ما يجد القارىء ان وعي الشخصية الروائية لدى فوكنر يتقدم احياناً للأمام ويعود كثيراً للخلف وقد يتجمد الزمن في لحظات كثيرة ليحاصر الحدث. ومن هنا فالزمن في فن فوكنر الروائي ليس مستقيماً ولا دائرياً والماضي يكون دائماً حاضراً.

هذا وقد احتوى الفصل الثالث على دراسة لأعمال جبرا ابراهيم جبرا وخاصة روايات « صراخ في ليل طويل » « البحث عن وليد مسعود » و « السفينة ». وفيها تؤكد « ايناس » على التشابه الماثل بين شخصيات جبرا في رواياته وخاصة « صراخ في ليل طويل » وبين شخصيات فوكنر وخاصة في روايته « ابشالوم » ، كما ان جبرا يماثل فوكنر في حبكة الرواية ويستخدم جبرا ايضاً نفس التكنيك الذي استخدمه فوكنر في رواية « الصخب والعنف » في روايته « السفينة ».

هذا وقد احتل فصل جبرا في دراسة ايناس صويص مساحة كبيرة.

في الفصل الرابع تحدثت ايناس صويص عن « فتحي غانم » ، وخاصة روايته « الرجل الذي فقدَ ظله » فوجدت تشابهاً في تكنيك الرواة المتعددين وكذلك في التقاء غانم مع فوكنر في بعض الثيمات بالرغم من ان غانم أصدر روايته « الرجل الذي فقدَ ظله » قبل ترجمة اعمال فوكنر الى اللغة العربية.

الفصل الخامس من الدراسة كان حول غسان كنفاني وبشكل خاص روايته « ما تبقى لكم » ، وخرجت الباحثة بعد دراستها لها ومقارنتها برواية « الصخب والعنف » ، ان التشابه بينهما حاصل بالالتقاء في العلاقة الأوديبية وخاصة في شخصية حامد واخته مريم والعلاقة بينهما.

احتوى الفصل السادس على دراسة رواية نجيب محفوظ « ميرامار » ، واظهرتْ التشابه الكبير في شخصياتها مقارنة بشخصيات فوكنر لا سيما في اتجاهاتها الرمزية والاجتماعية.

ومنذ ظهور روايته « الصخب والعنف » عام ١٩٦٣ مترجمة للغة العربية صارت موضع اهتمام الروائيين العرب بل وعنصر التحدي لهم لما تميزت به الصخب والعنف

من اسلوب تجريبي واستخدام عناصر وجهة النظر – الزمن – وتصوير الشخصيات ، حتى كانت تلك الرواية بداية لمحاولات عربية روائية كثيرة تستلهم تكنيكها وتسير على خطاها حتى جعلت الكثير منهم يبتدع شخصيات مشابهة او قريبة من شخصياتها بعد ان تمثلوا محاولته وهضموا أسلوبه وطريقته الفنية. ولعل هذا التاثير الواضح من قبل فوكنر على الروائيين العرب بسبب ان الرواية العربية الحديثة ليس لها تاريخ حضاري طويل ولهذا كانت بداية التاليف الروائي الغربي تترسم خطى الرواية في الغرب .

اما الاهتمام العربي على مستوى النشر والقراءة لابداع فوكنر قد بدا بعد حصول فوكنر على جائزة نوبل وكان جبرا ابراهيم جبرا اول مَنْ تعرَّض لذكر فوكنر في مجلة « الآداب » اللبنانية متحدثاً عن حياته ومتعرضاً لأعماله. كذلك كتب تحليلاً لرواية « الصخب والعنف » عام ١٩٥٤ تلك الدراسة التي اعتمدها كاساس لترجمته للرواية فيما بعد عام ١٩٦٣. ومن الذين تحدثوا عن وليم فوكنر واعماله كثير منهم هاني الراهب. لكن موت وليم فوكنر كان مدعاة لخروج عدة مقالات عن حياته وادبه..

ولئن كان عام ١٩٦٣ الشهادة على دخول فوكنر محيط اللغة العربية فان ترجمة جبرا لرواية « الصخب والعنف » لتعد من افضل الترجمات العربية لها. ذلك لان جبرا درس فوكنر في جامعة هارفارد وهو المؤهل الوحيد للتصدي لمثل هذا النوع من الأدب الروائي التجريبي الصعب. بقي ان نقول ان محمد عصفور/ استاذ الادب الانكليزي في الجامعة الاردنية هو الذي اشرف على الرسالة وان هذا البحث هو الاول من نوعه في هذا المضمار باللغة الانكليزية.

فيينا

الاوبرا ومهرجان الفن السنوي

▪ اميره فيصل

أُقيم في فيينا مهرجان فيينا الثقافي السنوي الذي يعد واحداً من أهم المهرجانات الفنية والثقافية التي تُقام في النمسا سنوياً. يقدم هذا المهرجان في كل سنة بانوراما واسعة للفن والثقافة ليس في النمسا وحدها وإنما في انحاء مختلفة من العالم حيث تاتي فرق زائرة في مجال المسرح ، الموسيقى ، الرقص ، اضافة للسينما ، العمارة ومعارض للفنون التشكيلية وفعاليات فنية متعددة اخرى.

بالنسبة للمسرح قدمت الفرق النمساوية وفرق زائرة اخرى ما في برامجها من اعمال مسرحية. الذي يلاحظ في المسرحيات التي قدمتها الفرق في هذا العام غلبة موضوعة الحرب من جهةٍ ما أُطلق عليه اعادة اكتشاف المسرح الاغريقي القديم من جهة اخرى.

الاتجاه الى اعادة اكتشاف المسرح والميثولوجيا الاغريقيين كان هدفاً لكثيرٍ من الأدباء خصوصاً في العشرين سنة الاخيرة حيث استعانوا بتلك الأعمال المتميزة بكشفها لواقع إنساني لا يزال قائماً لحد اليوم وفي صياغاتها المتطورة ، لغتها القوية ، جدلها ، كل ذلك وظف لاستنباط اعمال تحمل معالم العصر الحاضر.

الدراما الاغريقية تقدم الآن في بعض الأحيان كما الفها الدراميون الاغريق الكبار وفي احيان اخرى كثيرة – الشيء الذي اصبح ظاهرة في الثمانينات – هو الاعتماد على تلك الأعمال كقاعدة وركيزة لبناء عمل درامي جديد.

من الأعمال التي قدمت الدراما الاغريقية والتي اثارت هنا اهتماماً كبيراً مجموعة المسرحيات التي قدمتها فرقة شفيرين من المانيا الديمقراطية ، من اخراج كريستوف شروت.

كريستوف شروت يقود ويقوم بدور المخرج في المسرح الوطني في مدينة شفيرين منذ عام ١٩٧٤. وقد بدا شروت عمله في الاخراج في مسرح الشعب في برلين وتمكن خلال الأحد عشر سنة الماضية من بناء فرقة مسرحية رفيعة المستوى كانت اعمالها تقابل بالحفاوة من قبل النقاد المسرحيين وتلقى اهتماماً كبيراً من الجمهور. الشيء الذي استطاع شروت تحقيقه في هذه الفرقة هو القضاء على نجومية الممثلين. الشيء الذي يُلاحظ في العرض الذي قدم في فيينا حيث يقوم ممثلون كبار باداء أدوار صغيرة وبالعكس وبهذا تكونت فرقة مسرحية متناغمة ومنسجمة مع بعضها. رغم ان الفرقة لا تستقر في العاصمة برلين وإنما في مدينة شفيرين فان المشاهدين ياتون من كافة انحاء المانيا الديمقراطية لمشاهدة مسرحياتها خصوصاً الشباب منهم وهذا الأمر يواجه في أوربا الغربية بالاستغراب إذ ان ظاهرة عزوف الشباب عن المسرح واضحة جداً حيث يقضي الشباب اوقات فراغهم إما في الجلوس في المقهى

او في الذهاب الى الديسكو. اما ان يشكّل المسرح جزءاً من اوقات الفراغ فهو امر قليل الحدوث وقد يعود السبب في ذلك الى ارتفاع اسعار الدخول الى المسرح.

من التقاليد المسرحية في المانيا الديمقراطية وخاصة مع فرقة مدينة شفيرين ان تجرى بعد العرض مناقشات مستفيضة عن الاعمال المقدمة ومضامينها. الأعمال التي تقدمها فرقة شفيرين لها في الغالب طابعاً سياسياً مرتبطاً بالأحداث الراهنة كما ان الفرقةلا تعطي المجال للأدب الشاب في ان يجد طريقه الى العرض المسرحي ، وفي كثير من الأحيان تعد من النصوص الأدبية التي لاقت نجاحاً متميزاً اعمالاً مسرحية ، مثال على ذلك اعداد رواية انا سيكر (الصليب السابع) ورواية بريجيتا رايمان (يد فرانسكا اليسرى) ورواية اولريش بلنزودروف (اسطورة خط لا نهاية له).

العمود الآخر الذي يشكّل قوام عروض فرقة شفيرين تقديم الأعمال الادبية الكلاسيكية بانتاجات فخمة وباذخة مثل فاوست لكوته ، ودون كارلوس لشيللر ، اعمالاً لبريشت ، تشيخوف ، شكسبير.

في هذه المرة استغرق الإعداد لهذا العرض المسرحي عدة سنوات وشارك فيه ثلاثة من الكتّاب الدراميين مع المخرج كريستوف شروت وكانت (حرب طروادة) هي الموضوع الرئيس في هذا الانتخاب ، هذه الحرب التي شكّلت حجراً اساساً في الدراما الاغريقية ، ولم تظهر هذه الحرب بشكلٍ ابشع كما صورها اويربيدس وهو العمل الأول من الأعمال الأربعة التي قدمتها الفرقة في عرض واحد استغرق ست ساعات.

في مسرحية (افيجيني) يرى اغا ممنون الفرصة سانحة لتوسيع سلطته الاقتصادية والعسكرية ولذلك فان كل وسيلة بالنسبة له مناسبة لهذا الهدف وهو على استعداد لقتل ابنته الوحيدة خدمة لتطلعاته. المسرحية الثانية اغا ممنون لايسخيلوس ، الثالثة الطرواديات لاويربيدس وكذلك ترجمة وصياغة سارتر للعمل نفسه والعرض الرابع كان مسرحية لاريستوفانيس قُدمت تحت عنوان (سلام شخصي). من هذه الأعمال التي تعود الى عدة آلاف ماضية من السنين قدم هذا العرض تلميحاً للعالم الراهن المهدد بحرب مدمرة شاملة.

من الاعمال التي استوحت الدراما الاغريقية ايضاً مسرحية ميديا التي قدمتها فرقة تابوري ، الفرقة المسرحية التي حصلت في السنوات الأخيرة وعبر مخرجها جورج تابوري على قدر كبير من الاهتمام.

في مسرحية ميديا لاويربيدس تقتل ميديا اولادها انتقاماً من زوجها الذي تخلى عنها واتخذ له امراة اخرى ، ولكن مخرج المسرحية جورج تابوري قلب صياغة المسرحية راساً على عقب : ميديا عند تابوري ليست هي القاتلة لاطفالها وإنما زوجها ياسون نفسه ، وهكذا وبمساعدة نص اويربيدس خلق تابوري ميديا الخاصة به وقد ابعد التهمة الشائعة عن ميديا من انها قتلت اولادها الشيء الذي يعتبره الكثيرون اقوى واعنف دراما قدّمها اويربيدس والدراما الاغريقية على العموم. في مسرحيته يصور تابوري الصراع بين السلطة الأمومية والأبوية ولكن لصالح المراة ويجعل القاتل الحقيقي ليس ميديا وإنما ياسون الذي قتل ابنه ثم اعطى لاويربيدس رشوة لكي يكتب مسرحية ينشر فيها ان ميديا قتلت اولادها وبهذا فان تابوري رد الاعتبار الى ميديا وعبرها الى المراة عموماً ، اكثر من ذلك فان الابن الذي يقتله ياسون هو ابن مشوه جسدياً تشويهاً بالغاً. يقول تابوري : من الواضح لماذا قتل ياسون ابنه ،انه يعتبر هذا الطفل المشوه اشارة الى اخفاق شخصي ولعنة من الآلهة يريد التخلص منها. وقد اعطى تابوري دور الابن المعوق الى معوق حقيقي هو بيتر رادتكه المعوق جسدياً بشكلٍ كبير. بيتر رادتكة رغم التشويه الجسدي البالغ استطاع ان يتغلّب على هذا العجز فهو يؤلف المسرحيات ويمثل وقد كوّن فرقة خاصة بالمعوقين يديرها بنفسه ومن مسرحية رادتكة نفه (خبر من كروتينولم) عمل تابوري جسراً موصلاً الى مسرحية ميديا واستعانة تابوري بهذا الممثل المعوق يعتبره ربطاً حقيقياً بين الواقع والتمثيل.

عن الحرب ايضاً تدور مسرحية (سلسلة كولين) للكاتب النمساوي ارنولت برونن. ارنولت برونن ولد في فيينا عام ١٨٩٥ وكانت مسرحياته من ضمنها مسرحية (قتل الأب) من اكثر المسرحيات عرضاً في فترة العشرينات ولكن اتجاه برونن الى الحركة النازية التي بدات في الصعود في تلك الأيام صرفت عنه الانظار. في نهاية الحرب تخلى برونن عن النازية وانتمى الى حركة المقاومة وبعد نهاية الحرب الى الحزب الشيوعي النمساوي. في عام ١٩٥٥ كان رئيساً لمسرح سكالا في فيينا وقد غادر في نفس العام الى المانيا الديمقراطية ولكن ماضيه المتقلب جعله يقابل بالشك من كل الأطراف ووقعت اعماله بعد ذلك في النسيان.

بعد فترة طويلة من الاهمال قدمت فرقة (مسرح mbH) من فيينا مسرحيته (سلسلة كولين) التي تجري احداثها في السادس من نيسان ١٩٤٥ ، كانت الحرب توشك على الانتهاء ، الحلفاء يقتربون شيئاً فشيئاً وجموع الهارين تتجه نحو الغرب ، من ضمن هؤلاء الضابط النازي والمسؤول عن احد معسكرات الاعتقال جورج كرويلل الذي كان يحاول الهرب في حين كان اربعة من ضحاياه السجناء يبحثون عنه ليصفوا معه الحساب.

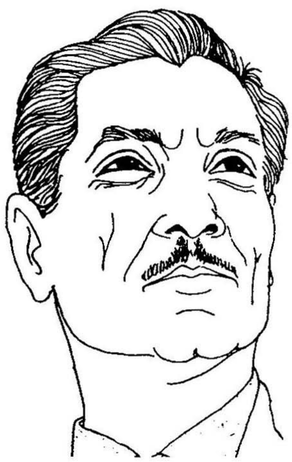
بطريقةٍ بسيطة ومتقشفة عُرضت هذه المسرحية في قاعة صغيرة بعددٍ محدود من الكراسي وبدون خشبة مسرح ولكن ذلك لم يمنع من ان يكون هذا العرض جميلاً ومؤثراً. تدور الأحداث كلها في باص قديم وُضِعَ في ركن القاعة وقام بدور خشبة

المسرح وقد رُفعت الصفائح من جهة الباص المقابلة للجمهور لكي يتمكن من رؤية ما يجري في داخل الباص وبمساعدة المؤثرات الصوتية والصورية (هي الاخرى لم تكن معقدة وإنما بسيطة جداً) كان يتم الإيحاء بان الباص يسير في طريق عام. كان الممثلون يدخلون من نفس باب القاعة الذي دخل منها الجمهور إذ كانوا ينتظرون في غرفة مجاورة. عدا الباص لم تكن هناك تجهيزات مسرحية اخرى وهذا العرض دليلاً واقعياً للفكرة القائلة ان المسرح يمكن ان يُقدم في اي مكان إذا توفر القطبان الرئيسيان : الممثل والجمهور.

من الفرق الزائرة التي حصلت على اعجاب وتقدير في هذا المهرجان فرقة قادمة من مكسيكو قدمت هذه الفرقة اوبرا دون جوفياني (دون جوان) مأخوذة عن اوبرا دون جوفياني لموزارت. قدمت هذه الاوبرا من فصلين ستة من الممثلات كن يقدمن بالتبادل ادوار الاوبرا التي هي تحليل للصراع بين المراة والرجل وعن تجربة المراة بين الحب والجنس.

دون جوفياني هو العمل الاخراجي الثاني لجيسوسكا رودروكيز وهي ممثلة ومخرجه في هذه الفرقة درست الكرافيك في اكاديمية سان كارلوس في مكسيكو ستي وبعد ذلك عملت في مركز للمسرح هناك. كانت جيسوسكا رودروكيز تعطي دروساً في التمثيل والبانتوميم، تمثل وتصمم المناظر المسرحية. وكذلك الممثلات الاخريات كلهن بين ٢٠ ـ ٣٠ عاماً من العمر حصلن على دروس في التمثيل والغناء وهن يقمن في هذه الفرقة اضافة الى التمثيل بواجبات متعددة اخرى. العرض الاول لهذه الاوبرا قُدِمَ في مكسيكو عام ١٩٨٣ وقد قامت الفرقة عام ١٩٨٤ بجولة فنية في باريس، ميونيخ، برشلونة وميلانو.

اللعبي يترجم البياتي



صدر عن المنظمة العالمية للثقافة والفنون والآداب والعلوم « اليونسكو » ودار النشر الفرنسية (actes sud) كتاب « سيرة ذاتية لسارق النار لعبدالوهاب البياتي » ، ترجمة الشاعر المغربي عبداللطيف اللعبي . ويقع الكتاب في مائة وأربعين صفحة (طباعة فاخرة) ويضم مقدمة وترجمة لمعظم قصائد خمسة دواوين من شعر البياتي ، و «بيليوغرافيا» عن الشاعر . أشار المترجم انه استمد مادتها من كتاب (عبدالوهاب البياتي : نبذة عن حياته ومؤلفاته) من إعداد د. عبدالعزيز شرف والسيدة هند نوري أحمد.

وهو الكتاب الثاني الذي يصدر لعبدالوهاب البياتي باللغة الفرنسية وكان الكتاب الاول قد صدر عن « دار السندباد » في عام ١٩٨١ بعنوان « قصائد حب على بوابات العالم السبع » ، ترجمة فرانسوا دونيه.

والملاحظ ان هناك اهتماماً عربياً وعالمياً متزايداً بشعر البياتي ، يمر عبر عواصم الثقافة شرقاً وغرباً ، فلا يمضي اسبوع او شهر او سنة إلاّ ويكون قد صدر للشاعر كتاب جديد في هذا البلد او ذاك ، او هذه القارة او تلك ، بجانب المقالات والدراسات والشهادات الجامعية التي تُكتب عنه بشكل مستمر ، يبعث على الفخر والاعتزاز ، باعتباره فارساً من هذا الزمان على حد تعبير الكاتب المصري شفيق مقار.

ويعتبر صدور هذا الكتاب عن منظمة « اليونسكو » حدثاً ثقافياً مهماً على المستويين العربي والعالمي وتتويجاً للمنزلة الكبيرة التي بلغها الشاعر.

فشعره يتحد بجذور الحضارة العربية الاسلامية ، ويصل الإلهي الكوني بالوجود الانساني ، ويتخطى جغرافية اللغة العربية الى لغات العالم الاخرى ، حيث يتبوأ اليوم مكانة لا تُخفى على احد ، واصبح له الكثير من المعجبين والمتابعين والدارسين لحياته وشعره من ابناء الشعوب الاخرى.

ولما كان البياتي ملتزماً ، فان توجهه الروحي الصوفي لا يفقد ابداً وظيفته الاجتماعية. وقدرته الشعرية في استخدام الرمز بصورة تطلقه من عقاله وتحرره من محدوديته التاريخية.

والبياتي من الشعراء القلائل الذين يمتلكون القدرة التعبيرية العالية والقدرة التوصيلية في ذات الوقت ، ومن هنا ، يمتلك احدى سمات تفرده الكثيرة ، والتي تمتد في اتجاهات ثرية تجعل منه رمزاً ومثالاً لما يجب ان يكون عليه الشاعر المعاصر في استيعابه للتراث الحضاري والانساني الموغل بجذوره في ذاكرة الامة والانسان والمستشرف لحلم الغد ، حيث ربيع الشعوب.

ومن هنا ، ياتي ، دور الشاعر عبداللطيف

اللعبي ، التاريخي والابداعي في نقل تجربة البياتي المتفردة ووضعها قبالة قراء اللغة الفرنسية ، ليتبينوا الشعر العربي على حقيقته ، وهو يرسم دائرة سحر مستقبلية.

اما الدواوين والقصائد المترجمة فهي كالتالي (حسب ورودها في الكتاب).

١ ـ قصائد حب على بوابات العالم السبع ،

ويضم القصائد التالية :

عن وضاح اليمن والحب والموت / يوميات العشاق الفقراء/ رسائل الى الامام الشافعي / مرثية الى اخناتون.

٢ ـ كتاب البحر :

تحولات نيتوكرين في كتاب الموتى / الاميرة والغجري / سيدة الاقمار السبعة / الرحيل الى مدن العشق / المعبودة / عن موت طائر البحر / العاشقة / سانصب لكِ خيمة في الحدائق الطاغورية.

٣ ـ سيرة ذاتية لسارق النار :

قصائد عن الفراق والموت / السيمفونية الغجرية / سيرة ذاتية لسارق النار.

٤ ـ قمر شيراز :

الى رفائيل البرتي / قراءة في كتاب الطواسين للحلاج / الموت والقنديل / صورة جانبية لعاشق الدب الاكبر / القصيدة الاغريقية / أولد واحترق بحبي / قمر شيراز / حب تحت المطر.

٥ ـ مملكة السنبلة :

النورياتي من غرناطة / سيمفونية البعد الخامس الأولى / مقاطع من عذابات فريدالدين العطار / دم الشاعر / صورة للسهروردي في شبابه / سأبوح بحبك للريح وللأشجار / العراء / قراءة في ديوان « شمس تبريز » لجلال الدين الرومي / حجر التحول.

رواية «استعراض الحب» لسيرخيو پيتول

آ . كوفمان

▪ترجمة : د . ضياء نافع

ولد سيرخيو پيتول عام ١٩٣٣ ، ويعتبر في الوقت الحاضر واحداً من كبار ادباء المكسيك المعاصرين . ابتدأ پيتول طريقه الابداعي في اواسط الخمسينات ، وقد اصدر لحد الآن سبع مجاميع قصصية وثلاث روايات وكتاباً نقدياً واحداً وعدة كتب مترجمة من الادب الانكليزي والايطالي والبولوني والروسي ، ويشغل پيتول في الوقت الحاضر منصب سفير المكسيك في چيكوسلوفاكيا ، وقد مثل بلاده منذ عام ١٩٦٢ في الصين وايطاليا وبولونيا وهنغاريا وفرنسا والاتحاد السوفياتي .

كتب پيتول في احدى رسائله يقول :«اني لا احاول ان ابدع في اطار «مودة ـ ما» ، ولا اريد ان اكتب باسلوب هذا ... او بطريقة ذاك ...» ، ومنذ مجاميعه القصصية المبكرة اظهر الكاتب فعلا مقدرته في بلورة اسلوبه الذاتي الخاص ، الذي يتميز بسيطرة السرد القصصي على الحوار وتوتر التركيب اللغوي والتأكيد على الحديث الداخلي للابطال ... والتحليل النفسي والتفلسف ...

يزج پيتول عادة القارىء في قلب الحدث تاركاً التوضيحات الاعتيادية ، وبهذه الطريقة يجبر القارىء على الوصول الى استنتاجات كثيرة عبر افكاره الخاصة ، اي انه يزج القارىء في عملية الابداع . ونادراً ما تسيطر المغامرة او التشابكات على نتاجاته ، ولكنه مع ذلك يهوى النهايات غير المتوقعة لها .

ان پيتول ـ هو فنان عميق متفرد ، فلسفي ، متشابك ، يميل نحه التصوف ، وهو بطبيعته تجريبي ، اذ انه جرب خلال سنوات العمل الادبي مختلف المجالات الادبية في النثر ، وكان لابد ان يضيف اليها عناصر التجديد ، لهذا فان توجهه نحو الادب البوليسي مسألة لا تثير التعجب لدينا ، رغم انها غير اعتيادية بالنسبة له ، وذلك لان هذا الادب يرتبط بشكل وثيق جداً بالرواية النفسية ، وبالتالي فانه يتجاوب ويتناسق مع متطلبات الكاتب واهتماماته . وفيما عدا ذلك ، فاننا نجد في كثير من اعمال پيتول السابقة هذا التوجه المتميز والممزوج ببعض «التحليق فوق الاجواء البوليسية» ان صح التعبير ، هذا التوجه الذي لا يؤدي فيه الكاتب دور المؤلف «الذي يعرف كل شيء» والذي يخبرنا بالحقيقة في اللحظة الاخيرة ، وانما دور المحقق ، الذي يزج الابطال والقراء في بحث متوتر عن الفكرة الداخلية للاحداث والتصرفات والصفات والتصادمات . ووفق هذا المبدأ بالذات كتب پيتول نتاجه الكبير ما قبل الاخير وهو القصة الطويلة الموسومة «مباراة الشعراء» ، حيث يلتقي اصدقاء الصبا بعد فراق طويل ويحاولون معاً تأمّل العلاقات داخل حلقتهم الادبية التي نظمّوها في السابق ومحاولة ادراك تلك العلاقات ، واثناء هذه العملية يؤدي كل واحد منهم واقعياً دور المحقق . اي ان «روح الادب البوليسي» كانت موجودة في نتاجات پيتول ، رغم انها لم تكن نتاجاً في الادب البوليسي ، اذ لم يكن هناك موضوع يدوّر حول جريمة ما . ولا يمكن اعتبار رواية «استعراض الحب» [وهي آخر نتاج للكاتب ، صدرت عام ١٩٨٤ وتقع في ٢٥٣ صفحة ـ المترجم] رواية من الادب البوليسي بشكل مطلق ، ذلك لان جوهرها لا يكمن فقط في التحقيق او في الجريمة . لا توجد في رواية پيتول هذه اجواء الحذر والمطاردات والترصد والشغب والخصام والبراهين الدامغة وما شابه ذلك ، وانما نرى فقط استجواب وحوارات ، ولا يوجد هناك البطل الحقيقي للرواية البوليسية وهو المحقق . يوجد بشكل عام شخص يحقق ، ولكنه غير ممتع للغاية ، وهو لا يسعى ابداً ان يكون مثل المحققين

الكبار في الادب البوليسي الكلاسيكي ، مثل هولمز وميغريه وپوارو (المحققون المحترفون) او مثل ديوبين وبراون (المحققون الهواة) والذين يمتلكون قدرات منطقية وقوة ملاحظة وعقل حاد الذكاء ومرونة وما شابه ذلك . ان بطل رواية «استعراض الحب» لا يمتلك اية مواهب استثنائية ، اضافة الى انه ليس في وضع يستطيع فيه ان يحل اللغز المحوري للرواية . ان الحقيقة لا تتضح في الرواية بشكل نهائي ، وانما ترتسم ملامحها ليس الا .

يمكن ان نعتبر «استعراض الحب» ايضاً نموذجاً للرواية التأريخية . ان البطل الرئيسي ميغيل ديل سولار هو مؤرخ محترف ولا يوجد عنده اي ميل نحو علم الجريمة ، الى ان يصطدم بلغز يمتلك بعض العلاقة بدراساته العلمية . يقسم سولار تطور المكسيك السياسي الى عدة «مراحل رئيسية» ، وقد اصدر كتاباً علمياً شاملا عنوانه «عام ١٩١٤» ، اما كتابه الثاني الموسوم «عام ١٩٤٢» فانه في مرحلة التفكير والاعداد . ومن الضروري هنا ان نتوقف قليلا .

ان عام ١٩٤٢ كان فعلا عاما فاصلا بالنسبة لتأريخ السنوات العشر في المكسيك . لقد كان نهج السياسة الخارجية للمكسيك في تلك الفترة نهجاً تقدمياً ، ونتيجة لذلك استقبلت المكسيك اعداداً كبيرة من اللاجئين الاوربيين ، من الاسبان الجمهوريين الى تقدمي المانيا النازية والهاربين من جحيم الفاشية ، اناس من مختلف القوميات ، والذين لم يكونوا على استعداد لتقبل نظم الاحتلال النازي لبلدانهم ، وقد وصلت الى المكسيك اعداد من العملاء الالمان النازيين بهدف الاخلال باستقرار الوضع واشعال فتيل التناقضات والتصادمات في اوساط اللاجئين ، مستغلة الانقسامات الداخلية التي كانت موجودة بما فيه الكفاية ، وبالطبع ، من اجل محاولة جعل الحكومة المكسيكية تميل الى جانب المانيا (كان هتلر مهتماً بالنفط المكسيكي اهتماماً حيوياً) . لقد اعلنت الحكومة - بعد الحرب مباشرة - حياد المكسيك ، لكن تحت ضغط القوى الديمقراطية اخذت تميل بالتدريج نحو التحالف المعادي للهتلرية ، وفي شهر كانون الاول ١٩٤١ قطعت المكسيك علاقاتها الدبلوماسية مع دول المحور ، وفي مايس ١٩٤٢ اعلنت الحرب ضدهم .

يعرف بطل الرواية ذلك العصر ليس فقط عن طريق الوثائق ، وانما من ذكريات الطفولة ايضاً ، ففي عام ١٩٤٢ كان له من العمر عشر سنوات . ان الرواية في معظم اقسامها هي سيرة ذاتية ليس الا ، وقد أكد ذلك الكاتب نفسه في حوار خاص قائلا : «ان ذلك الحنين ، وعنوان الكتاب ، هو اسم معاد للفلم المنسي لتلك السنين الخوالي ..» .

ميغيل نفسه كان يسكن في الفندق الخاص باللاجئين والذي كان يسمى «مينيرفا» حيث حدثت الجريمة التي يتناولها الكتاب ، وكان يعرف شخصياً المشاركين بتلك الحوادث والمشاهدين لها ، ويتذكر تلك الصدمة التي عانى منها عندما عرف الشيء الذي حدث . ان سلسلة جرائم القتل تلك تشكل بالنسبة لوعيه المدخل لادراك ايام الحرب تلك ، وتعتبر العقدة المتميزة لاستيعاب كل التناقضات والنزعات لتلك المرحلة التأريخية المتأزمة . ويشعر ميغيل ديل سولار ان عمله العلمي لن يكون كاملا الى ان يكشف جرائم القتل التي حدثت عام ١٩٤٢ ، وهكذا يبدأ هذا العالم نفسه باجراء التحقيق .

... في عام ١٩٤٢ ، في فندق «مينيرفا» ، تقيم امرأة غنية عاشقة للفنون والعلوم اسمها ديلفينا دعوة فخمة (وتافهة بما فيه الكفاية ايضاً) وذلك بمناسبة افتتاح قاعة العرض الفني الخاصة بها وعودة ابنها من الولايات المتحدة الامريكية ، حيث كان يدرس في جامعاتها . يحدث في هذا الاحتفال رأساً خصام ، ويؤدي الى حدوث اطلاق نار متبادل ثم الى قتل احد الضيوف ، ويدعى مارتينيس يضرب احدى المدعوات بيده ، لانه يعتقد ان نكاتها موجهة ضده ، بعدئذ ، واحد من كبار الضباط وبرتبة جنرال يتهم رساماً معروفاً كان موجوداً في الحفل بانه قد «شوه بورتريت عشيقة الجنرال» ، واخيراً ، وختاماً لكل هذه الحوادث ، يفتح شخص مجهول في الشارع النار من نافذة احدى السيارات ويقتل الشاب ايريخ پيستاوير (قريب بطل الرواية) ويجرح اثنين بشكل خطير . في التقرير عن هذه الجريمة ، طُرح الامر هكذا ، وكأنما پيستاوير كان سكراناً واقتحم سيارة مجهولة ، ولهذا اطلقوا النار عليه وارادوه قتيلا ، معتقدين بانه لص . بعد مرور شهرين من الحادث ، قتل زوج والدة القتيل ، ويدعى بريونس بواسطة سيارة مجهولة ، وبالرغم من ان الجميع كانوا واثقين ، ان عملية القتل هذه كانت متعمدة ، لكن الجريمة لم تخضع للتحقيق ...

والآن ، وبعد مرور السنين الطويلة ، يبدأ ميغيل ديل سولار باستجواب المشاركين بتلك الاحداث والذين شاهدوها ، واحداً بعد الآخر ، ولا تجري هذه العملية بالطبع على شكل تحقيق ، وانما تتخذ اشكال الاحاديث الطبيعية وغير المتكلفة ، وهي تشمل ايضاً اكثر المواضيع بعداً عن حوادث القتل في الفندق . ان بناء «القصة في القصة» [على طريقة الادراج الصينية] - هي شكل فني يعشقه پيتول ، وقد استخدمه حتى في قصصه المبكرة ، وهذا البناء الفني يتناسب كلياً مع فكرة الرواية التي تهدف الى استرجاع روح العصر . وپيتول استاذ رائع للوصف اللفظي ، وقد اشبع الرواية التحليل النفسي الدقيق ، وبهذا فانه اعطى لنا صوراً بهيجة ومقنعة .

تتناول الرواية بالاساس جريمة القتل في الفندق ، ولكنها تسير متوازية مع البحث العلمي لبطلها سولار حول عام ١٩٤٢ ويكمن الفرق فقط في ان الكاتب يرى العصر عبر الصفات النموذجية (لأبطاله اماسولار (بطل الرواية المؤرخ) فانه يرى العصر عبر الوقائع السياسية والاقتصادية . ان التحقيق الذي يجريه سولار يوسع الفضاء الفني للرواية ويمنحها صفة قيّمة جداً ... الا ان هذا التحقيق البوليسي الخاص الذي قام به البطل قد ادى الى تشابك الامور ليس الّا ، اذ ان اللغز الكامن في جوهر الاحداث يتداخل اكثر واكثر في مجاهل المواضيع المتناقضة ... وهكذا تبقى الامور غير واضحة في هذا العمل الفني ... اذ ان الكاتب لا يعطي حلا للغز . ولهذا فان على القارىء نفسه ان يجد الاجابة النهائية عبر عقله وخياله ... وهذا يعني ان الكاتب اراد ان يؤكد على ان جوهر الرواية لا يكمن في لغز الجريمة ، وانما في نغز روح العصر وصفاته .

هل سيستمر بيتول لاحقاً في الابداع بمجال الادب البوليسي ؟ لانعرف الجواب ، لكن في كل الاحوال يجب ان نذكر هنا ، بان محاولته هذه قد نجحت ، اذ ان الكاتب لم «يهبط» الى مستوى النماذج المبتذلة للادب البوليسي ، بل بالعكس «ارتقى» بهذا الفن الى مستواه الرفيع ، مستعرضاً مرة اخرى امكاناته الغنية في مجال الابداع الفني .

ان رواية .. استعراض الحب» - مرحلة مهمة في التطور الابداعي للكاتب المكسيكي الكبير سيرخيو پيتول ...

توفستنكوف:

اعترافات مخرج مسرحي

■ ترجمة: نعيم بدوي



تشيخوف

لم اكن قد اخرجت تشيخوف ولو انني كنت قد تقت طويلاً بذلك : فتشيخوف لديّ ، اكثر من كاتب روسي مسرحي ، وكاتب كلاسيكي عالمي ؛ أنه مكتشف عظيم ونبيٌّ وكولومبوس مسرح القرن العشرين . لقد كان غوركي العظيم تلميذ تشيخوف .

وانا مقتنع بأن ليس المسرح الروسي الفني ولا المسرح بصورة عامة وحدها المدينين له ، بل ومدين له ايضا همنغواي وساروبان والواقعية الايطالية الحديثة ، ولولا تشيخوف لما وجد ليونوف وفينوغينوف واربوزوف وفلودين ، كلا ...

وبوسع المرء ان يذهب اكثر فاكثر ، لقد أقام تشيخوف لنفسه آلاف النصب التذكارية الخفية في قلوب واذهان لا اقل من ثلاثة اجيال من الكتاب .

كنت في اوقات متعددة اعتزم القيام بانتاج تشيخوف . وكان يبدو لي ان كل شيء يدعو الى ذلك ـ ممثلون قديرون وكل ما احتاج اليه من وقت وتسهيلات . ولكنني كنت ارتد عن ذلك في كل مرة . فقد شعرت أن ليس بوسعي ان اضيف اي شيء الى ماسبق أن قاله مسرح الفن في «الاخوات الثلاث» ، ومن المحتمل الا ابرز العمل خيراً مما ابرزه «نيمير وفتش ـ دانشنكو» ومن باترى يكون بحاجة الى نسخة رديئة من انتاج رائع ، أو الى محاولات عديمة الجدوى لتغيير عمل فني متكامل مهما كلف الأمر ؟

لكن هل كان هذا يعني ان الحل الذي وجده مسرح الفن لمسرحية تشيخوف قد سلب المسرح الى الابد امكانية انتاجها بشكل مختلف ؟ كلا ، بالطبع ، كما برهن على خير برهان «نيمير وفتش ـ دنشنكو» نفسه ، الذي قام بانتاج نسخة جديدة تماماً من «الاخوات الثلاث» .

لقد تحقق صديق تشيخوف هذا ومفسره العظيم بأن زمناً جديداً ومشاهدين جدداً كانوا يتطلبون لمسة جديدة اذا ما أريد للمسرحية ان تستبقي حيوتها ، وذلك الزمن يكشف عن حلقة جديدة ، وافكار جديدة لدى تشيخوف .

لقد ظهرت أحلام تشيخوف بمستقبل زاهر ، عقيمة لدى بعض معاصريه ، مثلها مثل قلاع تشاد في الهواء فاسترون[1] أمل بأن سيكون الانسان سعيداً خلال الف من السنين . والح فرشينين[2] على ان «فترة مائتي عام او ثلثمائة اخرى ستكون الحياة على الارض جميلة بشكل يفوق التصور» ان هذا الحنين الى المستحيل قد اوحى بالميل نحو اعتبار تشيخوف شخصاً متشائماً ، اما بالنسبة لنا نحن اليوم ، فتشيخوف ليس نبي اكتئاب ، بل رائداً وبشيراً وبطل مستقبل زاهر .

يقول تريبليف[3] في مسرحية «النورس» : اننا بحاجة الى اساليب واشكال جديدة» وقد ابتدعها فعلاً الا أنه هزم في محاورة من «تريغورين»[4] الكاتب القدير ولكن بالاسلوب العتيق .

ان افكارا جديدة واشكالاً حديثة هي جزء من صميم نسيج مسرحيات تشيخوف . ويحتاج المرء الى وقت من اجل اكتشافها .

ان الالتزام الأدبي يحتم علينا ان نستقدم تشيخوف شاباً ملهماً ، حالماً وصديقاً وحكيماً وقاضياً عادلاً ، ومعلماً ، لكي يساعد الاحفاد ـ الكبار احفاد (أستروف وفيرشينين) و (الخال فانيا) و (الاخوات الثلاث) من أجل ان يحبوا الحياة اكثر فاكثر .وليجعلوها اكثر

جمالاً وليحلموا بجرأة اكثر بـ «سماء تلتمع بنجوم ماسية» .

كنت موقناً بأنني سأخرج تشيخوف على المسرح في يوم ما . وكان ذلك شيئاً لابد لي أن افعله» . كنت ارى فيه الامتحان الاكثر صعوبة ولكن الاكثر ارضاء في الوقت نفسه ، ويحق لي أن اعد نفسي مخرجاً معاصراً . وليس مصادفة ان يكون سبيل تطوري نحو تشيخوف متأتياً عن طريق ديستويفسكي وغوركي وغير يبويدوف ، بل وحتى قبل اولئك ، عن طريق اوستروفسكي وتشيرنيشفسكي وسالتيكوف وشيشيدرين .

وهكذا واجهنا تحد عظيم ، هو مضاهاة ما كان «فيميروفتش ـ دانشنكو» قد اخرجه حين عرض ارفع انجاز فوق مسرح الفن في موسكو . وقد قبلنا هذا التحدي ليس لأننا اردنا مجرد محاولة عرض نتاج جديد لمسرحية كلاسيكية . لأننا شعرنا بأن تشيخوف ضرورة وشيء اساس حقيقي في يومنا هذا .

لايسعني التفكير بأي كاتب مسرحي بذل مثل هذا المجهود العاطفي من أجل تغيير روح الانسان ، وابراز اروع الخصال فيها . فشاعرية الحياة التي كان تشيخوف يحلم بها ، واحتجاجه الحضاري ضد عدم الاستنارة التي تخنق هذا الحلم ، يجعلان لمسرحياته تأثيرا على حياة الناس بشكل لم يسبق أن فعله احد من كتاب الدراما باستثناء شكسبير .

لماذا اخترنا مسرحية «الاخوات الثلاث» لا غيرها من بين مسرحيات تشيخوف؟ لقد كان يبدو لي أنه في زمننا هذا ، زمن التدخل الفاعل الخلاق في الحياة والطبيعة ، فان موضوع الركود المأساوي يتطلب تأثراً خاصاً وصلة وثيقة . وهكذا شعرت بأن الأبطال كلما كانوا اكثر نبلاً وطيبة وحناناً كان موضوع شللهم الروحي اشد تأثيراً . وانا عرضي الآن لأحلام ابطال تشيخوف المحطمة ، ولمثلهم العليا المنهارة انما اردت الامساك بمأساة مآزقهم . (فالأخوات الثلاث) عمل مأساوي عميق ، وخفوت هذه الخاصية في المسرحية انما هو مجرد وسيلة ليس غير .

لنأخذ الفصل الرابع مثالاً على ذلك . فقد لعب هذا الدور وعلى الدوام بوصفه مرثاة كئيبة تصحبها لمسة أسف واهنة غير بينة على شيء ما قد تولّى . وقد شعرت ، على كل حال ، بأنه يمكن ان يؤدى الآن بنغمة مختلفة ، وان الاطلاقة النارية التي يلتزم تصاحبها عبارة «بارون واحد أقل» كانت هي الضربة العاطفية الرئيسة التي جسدت ، وعلى قدر الامكان ، معنى المسرحية كلها المعنى كتب تشيخوف مسرحيته بسببه .

فوق كل ذلك فان «سوليوني»[٥] لم يكن هو الذي قتل «ترونباخ»[٦] بل كان الذي قتله هو الاهمال كان يلفه ، والصمت الذي كان مطبقاً عليه . ان الموت الجسدي ليس هو المرعب المخيف ، بل انه الموت النفسي الاخلاقي البطيء . ذلك ما كان الوتر المأساوي الجديد الذي رغبنا في انجازه والضرب عليه في نهاية الأمر .

ان مأساوية المسرحية ، في زمننا هذا ، يجب ان تعرض بهدوء اكثر لتبدو اكثر رعباً . ولقد جهدنا أن يكون امتزاج شاعرية الحياة والشر المعاكسين لاحلام المرء اكثر تأكيداً وحدة على قدر الامكان . وقد تطلب منا هذا مراجعة ودراسة جميع الوسائل التوضيحية التي في متناولنا .

ان فشل مسرح الكسندرسكي في عرض لمسرحية «النورس» كان درساً لنا من عدة نواح . فلماذا فشل أحسن محترفي التمثيل وعلى احسن المسارح الروسية ، بينما أفلح هواة الأمس المجهولون عمليا تحت إدارة وتوجيه «ستاتسلافسكي» ؟

ان تشيخوف مؤلف دقيق ، وهو يبغض انانية الممثلين وغرورهم . وقد ادرك ستانسلافسكي المبدع نفسه ، ما الجديد في جوهر اعماله . والآن وقد مر على ذلك ستون سنة فعلينا ان نكون اكثر حكمة وادراكاً من معاصريه .

لم تكن لدينا ونحن نعالج «الأخوات الثلاث» اية شكوك حول التعقيد غير المتصور للواجب الذي نقوم به . كان علينا إضافة الى دراسة العمل الكلاسيكي من وجهة النظر المعاصرة ، ان نتذكر بأن تشيخوف كان مبدعاً في الدراما ، ليس بمعنى انه كان يبدع شيئاً جديداً لزمنه ، بل في طلبه بأن تكون الوسائل التوضيحية التي تستعمل جديدة حسب ما يتطلب الزمن الذي تخرج فيه المسرحية .

اذا كان شعوري بما يكون الخواص الجديدة في الفن الدرامي والتي بدونها يفشل عملنا ؟

دهشت للحضور الواسع في قراءات شعرية تجري في السنين القليلة الأخيرة يقوم بها في الاغلب شعراء وكتاب غير معروفين ، وقد يكونون هم انفسهم قد قاموا بادوارهم لا لغرض جلب جمهور المستمعين . لماذا كان الآف الناس يتلاقفون التذاكر من أجل الاصغاء الى شخص واحد ينشد شعراً لعدة ساعات والى النهاية ؟

لقد ظهر ذلك مبايناً للرأي المقبول لما يريده الناس كما انه يوحي بقوانين

جديدة في ما يخص تجاوب الحضور . فاذا اردنا نحن ان نوجد وسائل اكثر فاعلية في التأثير بالمشاهدين في فننا فعلينا معرفة هذه القوانين .

وقبيل بدء عملنا في عرض «الاخوات الثلاث» شاهدت انتاجاً غير معتاد في مسرح «بريشت» كان عنوان الانتاج : «قصائد وأغان» . وكان على المسرح ممثلو «فرقة المطربين والموسيقيين البرلينيين» . مع جوق موسيقي صغير . وكان الديكور الوحيد هو حمامة بيكاسو ، مرسومة على قطعة سمراء من الخيش .

قرأ الممثلون قصائد واقوالاً مأثورة من تأليف «بريشت» ومقتطفات من يومياته ، وغنوا اغاني من كلماته . ولم يكن كل ذلك مجرد حفل موسيقي يتضمن منوعات متفرقة ، بل كان عرضاً مسرحياً متكاملاً ، تنساب فيه الاغنية الى الشعر والشعر الى النثر والنثر الى الموسيقى ، ثم العودة الى الغناء ثانية . لقد كان عرضاً مسرحياً منظماً ، وبخصوصية ، ومقولباً ومثبتاً بارادة فنية واحدة . لقد كان نجاحاً هائلاً بالنسبة لجمهور المشاهدين : وقيل لي بأن انتاجا آخر قامت به نفس الجماعة ، جمعت فيه ونظمت اقوال «بريشت» عن المسرح بوحدة متكاملة ، وكان انتاجاً اكثر نجاحاً من الانتاج السابق . كان العرض يجري كما يلي : يقوم الممثلون بتمثيل الفصل الأخير من «هاملت» ، ويظهر بينهم فجأة على المسرح رجل بهيئة «بريشت» ، ويقول لهم ان ما تقومون به ليس هو التمثيل المطلوب في الوقت الحاضر .

يلي ذلك اعادة التمثيل بحيث تتبع فيه ارشادات «بريشت» بالتمام كما هي مدونة في ملاحظاته وقراراته حول المسرح ، كما تقتبس مقتطفات من مقالاته النظرية ، وقد اختيرت هذه المقتطفات بعناية بحيث لم تكن مجرد تجسيد لها بل الغور في جوهرها وماهيتها بدقة .

قد يظهر من هذا ان ذلك انما عرض على مشاهدين لهم اهتمامات مسرحية خاصة من مخرجين وممثلين ونقاد . في الواقع إن الأمر كان اكبر نجاحاً لشباك في برلين .

لنأخذ مثالاً آخر ، هو احسن ماشاهدت على مسرح الفن خلال الجيل الأخير . كان ذلك عرضاً لمسرحية «الصديق الأفاك» . وبدأت اعجب لماذا كان مسرح اقام دعائمه الفنية على جماليات محتملة الصدق قد اصاب مثل هذا النجاح الباهر في مسرحية لا يربطها جوهرياً اي رباط بأي شيء واقعي في الحياة . قرأ اثنان من الممثلين رسائل «برناردشو» والسيدة «باتريك كامبيل» غير محاولين خلق صور حياتية خادعة فوق المسرح . لقد كان الأمر ببساطة تعارضات أفكار وعلاقات انسانية معقدة تعقيداً بحيث احتضنا به العالم باجمعه . لماذا اصاب انتاج العمل جميع المبادىء المسرحية الاساسية الجمالية التي تتبع على الدوام مثل هذا النجاح الساحق ؟ هل كان ذلك مصادفة ؟ لا اظن ذلك . فانا مقتنع بأن المسرح المعاصر ينبغي ان يهتم ، بدون شك ، بأن لا يجعل عرض الصور الحياتية على المسرح هدفه الوحيد . وانا نفسي ، أحس بالسأم وانا اشاهد الصور الخادعة على المسرح : انسان يظهر على المسرح ، يخلع قبعته ، يتقدم بضع خطوات ويقول : «صباح الخير!» . ان هذا الشيء ولوانه واقع حياتياً ، فمن البلادة المتناهية ان تراقبه اذا لم يكن فيه شيء غير ذلك .

في الازمان التي كانت فيها المكنات الجمالية هي السائدة ، برزت نتاجات ذات تأثير قوي . فانا مثلاً ، اتذكر عدة نتاجات على مسرح الفن الحديث ، حين كانت تأخذ بالبابنا أوضاع شبيهة بالاوضاع الحياتية . الا انني موقن في هذه الايام بأن الممكنات قد فقدت جميع سلطانها ، وان الانتاج ، مهما كانت جودته ، بمعنى مصداقيته للحياة لا غير ، لا تأثيرله على الاطلاق . إن «أندريه ميخائيلوف لوبانوف» المخرج المسرحي الجدير بالملاحظة ، والذي لاتزال اهميته في المسرح السوفيتي غير مدركة الى هذا الوقت ، قدفهم بصورة تامة هذا الأمر ؛ فتحت ادارته كان مسرح «برمولوفا» اكثر المسارح عصرنة في موسكو .

لقد انتج «لوبانوف» قصة «اصدقاء قدماء» لمؤلفها «ماليوجين» والتي كانت تعرضها مسارح عديدة ولدي ذكريات حية عن احد المشاهد المركزية في المسرحية هومشهد المحاورة بين «شورا» و «فولوديا» حول الحب . ولما كان المشهد واحداً من النقاط التي هي في ذروة المسرحية من حيث الأهمية ، وكان المنتجون على علم بذلك ، فقد اعاروه انتباها دقيقا في عمليتهم الاخراجية . اما لدى «لوبانوف» فقد كان «شورا وفولوديا» مجرد شخصين يتمشيان فوق المسرح ويقفان وجهاً لوجه امام المشاهدين ، ونادراً ماكانا يقومان بأية حركة خلال المحاورة .

اتذكر انني كنت مندهشاً للغاية ليس بهذا الوضع غير المتوقع في انتاج طبيعي في جوهره ، بل كان اندهاشي الأكبر تحققي من ان ذلك كان مبرراً منطقياً –

حسب ماتتطلبه المسرحية ؛ فالمحاورة بين الصديقين القديمين كانت مهمة بصورة استثنائية بحيث أحس المخرج بأن الحاجة تدعو الى إخلاء المسرح من اي شيء يمكن ان يجلب الانتباه ويصرفه عن الافكار التي كانا يعبران عنها .

لم يحدث لأي احد غيره ان يختار هذا الموقف . لماذا ؟ ان المخرجين الآخرين في الحقيقة كانوا قد سعوا لجعل المشهد معبراً على قدر الامكان وقد افلحوا بالطبع ، الا ان لوبانوف وحده الذي وعى القوانين الجديدة وامسك بها بناء على ادراكات المشاهدين الحسية التي كانت في سبيلها الى الظهور .

واذاً ، فأن هذا الاسلوب كان قد بدأ منذ زمن بعيد ، ولو ان المخرجين قد فشلوا في فهمه . ونحن في مسرح غوركي وقد وعيناه لأول مرة حين كنا نعمل في انتاج قصة «الثعلب والعنب» ، وبدأنا نعمل مقتنعين بأن المشاهدين سيملون مشاهدة عرض يقوم فيه خمسة أنفار بتلاوة وحوار لمدة ثلاث ساعات بدون اي شيء آخر ، فوق المسرح . احسسنا بأننا نقوم بهذا العمل لانفسنا نحن بالدرجة الأولى وليس للمشاهدين . ولكن ، كما ظهر لنا فيما بعد ، فان العرض المسرحي لهذه القصة لم يكن الشغل الشاغل لمسارح كثيرة ولفترات زمنية طويلة حسب ، بل وحتى انه نافس السينما والتلفزيون ، وبنجاح .

وحين القيت نظرة جديدة على بعض نتاجاتنا السابقة تحققت من اننا كنا قد فشلنا حين اضفنا كثيرا من الولاء لعملية الايضاح ، ولخلق صور خادعة للحياة الواقعية وأوليات المكنات ؛ لم يتم الا حين عملنا على تجنب ذلك . ان نتاجات كتلك لما تزل حية كما لو انها تعرض في اول ليلة لها .

انني اعتبر الصدق الشعري إحدى الخواص الرئيسة للاسلوب الحديث في المسرح المعاصر ، وان فن الممكنات الخارجية في طريقة الى الزوال ، وينبغي ان تهجر جميع وسائله وبصورة كلية . ان المسرح شكل جديد من الصدق يبرز الآن ، انه الصدق الشعري الذي يتطلب وسائل ايضاح تعمل بكل دقة وثبات على قدر الامكان . ان كل تمثيل ينبغي ان يشحن بالمعنى لا بالايضاح فقط ، وبهذه الطريقة يصبح كل تفصيل فوق المسرح رمزاً للواقع ، ومع عدم اهمالها القواعد الرئيسة في الواقعية تصبح الواقعية شعرية ومجازية بدلاً من كونها طبيعية وهذا هو مانحن بحاجة اليه اليوم .

واذا كنا في أيامنا هذه قد انطلقنا نتعامل بما تعوزه المجازية والسمة الشعرية ، وبما ليس سوى محاكاة للحياة الواقعية ، وكنا عن ذلك راضين تمام الرضى فان المشاهدين ، اليوم ، مستعدون اقل فاقل لتقبل مثل هذا العمل .

في احدى المرات ، وقف اوستروفسكي خلف الكواليس اثناء العرض في مسرح «مالي» واخذ يصغي الى الممثلين الممتازين دون ان يشاهدهم . وشعرت الآن فقط ان المسرح قد بدأ ينمو ويكبر منذ تلك الأيام حين يكون كل شيء للآذان ولا شيء للعيون . وكم كان هذا اتجاهاً غير مساير للحداثة . ولكني ادرك الآن بأن اوستروفسكي كان مصيبا غاية الصواب . ان الحالات المطاوعة ينبغي ان تكون حاضرة في الانتاج بأقل درجة ضرورية لجعل ماهو حادث مفهوماً ، وكل ماعدا ذلك يكون شيئاً زائداً وغير ضروري .

اللحظات الثلاث لموهبة: اندري موروا الادبية

■ ترجمة: محمد زفزاف

في المكتب الذي استقبلني فيه أندري موروا (شارع موريس – باريس، بنوييي)، كل شيء واضح ولامع . . . لامع مثل خشب الرفوف التي تصطف عليها الكتب والتي تغطي الجدران وتعطي الغرفة طابعاً من الهدوء والصدق والطمأنينة والتوازن . ويكفي فقط الدخول إليها حتى يطالع المرء الملفات المرتبة على أحسن مايرام، وتواجهه روح العمل المُتقن الدقيق، ويتصور الأوقات الجادة لمؤلف «مناخات» . كان الضوء يتسرب إليها من خلال فتحة واسعة تطل على غابة «بوادي بولوني» .

ويملك موروا روح الشباب التي يتمتع بها الناس السعداء . أما بشرته النضرة الزاهية فتشكل تناقضا حيا ورائعاً مع شعره الأملس الفضي الممشطِ إلى الخلف من الجبهة الذهبية العالية .

وإذا كان من الصعب أحياناً جر بعض الأشخاص إلى البوح بالأسرار، والخوض في ذكرياتهم، فإن الأمر مختلف مع أندري موروا . وقبل أيام أطلعته على نوع الأسئلة التي سوف أوجهها إليه .

فكر فيها . . ولذلك، فهو يعرف كيف سيجيب على أسئلتي بدقة هذا الصباح .

قال :

– بالنسبة لي، هناك ثلاثة أشياء كانت لها أهمية في حياتي. فالدرجة الأولى، كانت والدتي مثقفة ثقافة عالية، وكانت تحب الشعر والأدباء الكلاسيكيين وتقرأ لنا باستمرار. كانت تقرأ لنا قصائد رائعة؛ إلى حد أننا لم نكن أحيانا نتمكن من فهمها. لقد شعرت بلذة فائقة، عندما قرأت لنا ذات يوم أشعاراً لهيجو، وكنت أبلغ وقتها الثامنة من العمر. ومن يومها فرضت عليَّ فكرة الكتابة نفسها. ثم بدأت أجربّ. وعندما ألفت تراجيدية شعرية من خمسة فصول كنت أبلغ حوالي العاشرة.

– من الواضح جداً أن أشعار هيجو كانت وراء تلك «اللذة»، بدليل أنك – بعد نصف قرن – كتبت كثيراً عن الشاعر. لقد طرحت في أول كتابك «أولمبيو» مايلي: «لماذا هيجو؟ أنا لاأثير هنا قضية الوسطاء. ولا أتذكر لحظة مرت دون أن يفقد فيها هيجوحبي له.» وتضيف «لم أكن أعرف القراءة عندما كنت أستمع بتأثرٍ لأمي وهي تستظهر لنا «البؤساء» وفي الخامسة عشرة هزتني رواية «البؤساء».

«ثم بعد سنوات، عندما التحقت بقسم الفلسفة في ثانوية رووين، التقيت بألان. وكانت تلك هي اللحظة المهمة في حياتي على الاطلاق. كنت أريد أن أكتب نعم، لكني في العمق، لم أكن أعرف ربما في ذلك الوقت مامعنى الأدب العظيم. لقد قرأت الكتاب الكلاسيكيين طبعا، كلاسيكيي القرن السابع عشر، كما قرأت ديدرو وفولتير. ولكن من بين الكتاب الحديثين كنت أقرأ ما كان يقرأ لهم في ذلك الوقت، في مدينة روويين، الرديء منه والجيد. إلا أن «الأن» استطاع أن يقلب مفاهيمي تماماً. وكان لي في الأقسام العليا، أساتذة من نوع آخر، فهم لايأتون بشيء مثير لكن آلان...!

ثم تسربت رعشة إلى صوت أندري مورا الدافىء المنغم. أخبرني رفاق أكبر مني سناً بأن أستاذاً رائعاً ينتظرنا في قسم الفلسفة. لا أزال أتذكر أول لقاء لنابه. رأينا ذاك الرجل يدخل، كان شابا وجميلا، توجه إلى السبورة السوداء وكتب:

«على المرء أن ينزع إلىء الحقيقة بكل أعماقه». كان آلان أستاذاً رائعاً؛ يعلّم تلامذته كيف يفكرون ويعرفهم بمعنى الملموس. كان يفكر علانية أمامنا لتمتعه بنوع من العبقرية. وكان من عادته أن يركز درساً كاملاً على نص واحد باحثاً عن الفلسفة عند بلزاك وهوميروس مثلما يبحث عنها عند الفلاسفة.

لقد جعلني آلان أفهم وأحب ستاندال وبلزاك. لقد قرأ وأعاد قراءة «الكوميديا البشرية» مرات عديدة، إذ كان يبحث فيها باستمرار عن أمثلة. وقبل لقائي بآلان كان عالم الأدب وعالم الناس بالنسبة لي شيئين مختلفين. إلا أن آلان علمني بأن هذين العالمين يجب أن يتواجدا في العمل الأدبي، مثلما هو الشأن عند بلزاك الذي يقدم في «الكوميديا البشرية» صورة حقيقية وكاملة عن المجتمع.

نعم لقد كانت الصدمة الكبرى في حياتي...

خطر لي سؤال عفوي:

– أماتزال مستمرا في قراءة آلان اليوم؟

وقف موروا وأشار بأصبع مررها على رف بكامله إلى أعمال آلان التي كانت ماتزال حاضرة بجانبه.

– عندما لاأجد شيئا معينا أقرأه فإني أقرأ عملا لآ لان...

ثم قال: (لقد كان هيجو من المفضلين لدى آلان، بقدر ماكانت جورج ساند «هذه المرأة العظيمة»).

تابع موروا حديثه قائلا:

– عندما انتهيت من دراسة الفلسفة كان حلمي أن أصبح أستاذا حتى أستطيع الهروب إلى عالم الأدب فيما بعد.

إلا ان آلان لامني قائلا: «إذا ماتصرفت هكذا فإنك سوف تصبح مثل جول لوميتر. لأنك لن تعرف شيئا عن الناس. فبلزاك وديكنز لم يبدءا هكذا. أنت محظوظ لأن والدك رجل صناعة. ادخل إلى معمله لكي تتعرف على الناس» أخذت بنصيحة آلان.

– لكن الحرب، الحرب العالمية الأولى بدأت ولم يكن المعمل هو الذي أوحى لك بأول أعمالك. ولم تستفد أدبيا من هذه التجربة إلا فيما بعد في كتابك «بيرناركسني». كما، إن كتابك الأول لايتعدى حدود العلاقة مع الانجليز أثناء الحرب. في الوقت الذي كنت فيه رجل اتصالات. هذه العلاقات التي مهدت لك المادة الأدبية.

– نعم، وهنا اللحظة الثالثة. الغريب أن الأمر بدأ بزيارة الجنرال هويكي. «هل يتحدث ابنك الانجليزية» قال لوالدتي. أجابت نعم. لم يكن الأمر صحيحاً تماماً، ولكن بناء على هذا الجواب تقرر تعييني عند حلفائنا، في وسط غريب وجديد بالنسبة إليَّ. في الحياة اليومية لايمكن للمرء أن يندمج في حياة الأجانب كما يجب. أما هنا فعلى العكس وجدت نفسي بين الانجليز واحدا منهم. شاركتهم حياتهم وأشياءهم الخاصة وقرأت الكتب التي كانوا يقرأون.

فكرت فيما كتبه أندري موروا: «صديقي أورويل، قال الدكتور واتز، إذا كنت تريد أن تعيش مقدراً في وسط الانجليز المهذبين، فعليك أن تبذل قصارى جهدك لفهم وجهة نظرهم.
إنهم لايشفقون على الحزانى ويحتقرون العاطفيين. وهذا ينطبق عندهم سواء على الحب أو الوطنية أو الدين.

إذا كنت تريد من كولونيل أن يحتقرك فعلق ببذلتك علماً. واذا كنت تريد من الجندي أن يشنع بك فراقب إحدى رسائله المليئة بالسخافات الحمقاء. لقد عودوا أجسامهم وقلوبهم على القسوة كل فترة الشباب. فهم لايخافون من ضربات الأيدي أو ضربات القدر. ويعتبرون المبالغة من أقبح الرذائل وبرودة الدم علامة الارستقراطية. وعندما يكونون أشقياء يتصنعون المرح. وعندما يكونون مسرورين لايقولون شيئا عن ذلك. ثم أن «جون بول» عاطفي في العمق بشكل فظيع؛ وهذا وحده يفسر الباقي».

– لقد صدمني المزاح الانجليزي. وبدأت أسجل بعض الحوارات، ثم شيئا فشيئا، كونت الصفحات مجلداً. لقد كنت محظوظاً عندما بدأت حياتي الأدبية بهذا الكتاب الطريف...

– والذي أدخل المزاح الانجليزي إلى فرنسا.

– نعم. كان ذلك شيئا جديدا. لذلك لقي الاقبال. لقد باع «جراسيه» الذي نشر «صمت الكولونيل برامبل» عام 1918 مائة ألف نسخة.

– وبعد هذا النجاح لم تتردد في ترك معمل والدك.

– كنت أكتب كل مساء. وبدأت أتورط في حرفة الكتابة. وفي 1919 فاتحت والدي برغبتي في أن أصبح كاتبا. قبل ذلك. وقبل أن أغادر المعمل كان من الضروري مفاتحة أحد أقربائي ليحتل محلي. وكنت أعيش بين باريس ونورماندي. ثم توقف نشاطي نهائيا في المعمل عام 1924.

– أي بعد نشرك عام 1923 «آرييل أو حياة شيللي» الذي لقي هو كذلك نجاحاً كبيراً.

– لقد قرأت أثناء الحرب حياة شيللي. وتأثرت كثيرا بمواقف في رواية «لاملاك ولا حيوان»، لكن الرواية كانت رديئة. وأعترف بأنني لم أقل ماكنت أريد أن أقوله، ثم قررت أن أكتب عن حياة «شيللي» نفسها. حاول «جراسي» أن يثني من عزمي، لأن «شيللي» لم يكن معروفاً بما فيه الكفاية في فرنسا ثم من الذي سيهتم به؟ ثم اضاف «جراسي» عندما ينجح الانسان في نوع معين من الكتابة فما عليه إلا أن يستمر وألا يفقد جمهوره. باختصار كان جراسي واثقاً من الفشل. إلا أن «دانييل هاليفي» الذي كان يدير سلسلة «الدفاتر الخضراء»، التي نشرت الكتاب أول الأمر كان يتنبأ بالنجاح. وقد صدقت نبوءة «هاليفي»...

ومن يومها إلى الآن، أصدر ثمانين مجلداً؛ روايات، مجاميع قصص قصيرة وحكايات، تراجم، كتباً في التاريخ، دراسات، وحتى كتباً للأطفال. ومن يومها كذلك، لم يتوقف أندري موروا عن الكتابة يوميا. اليوم يوم أحد ومع ذلك فهو يشتغل، إنني أرى على المكتب أمامه، أوراقا كثيرة، كان يغطيها قبل وصولي، بخطه الجميل المتميز.

■■■■

الرواية الهندية والـلامنطق في الحياة اليومية

كتب عالم الادب السـوفيتي م. سالغانيك في مجلة فن وادب الصـادرة باللغة الالمـانيـة حول الادب الهندي مايلي:

تتميـز الـروايـة الهـنـدية حالياً بتعدد المواضيع الى درجـة خيـاليـة ولكنها بالملاحظة الدقيقة غير واضحـة المعـالـم وحيثمـا كتب الروائيون فالمادة تسوقهم بصورة حتمية الى البحث عن التقاليد في خضم الحيـاة المعـاصـرة كتب النـاقـد والاديب الهندي كريشنا كريبالاني في كتابة «ميدان الادب الهندي»:

«ان الادب اسـوة بالثقـافـة في الهـنـد ظاهـرة معقـدة تعكس مختلف تأثيـرات المـراحل الزمنية والاجنـاس والـديـانـات والتأثيرات موحـدة او متضـاربـة في مختلف مستـويـات الوعي الثقافي والتطور الفكري بشكل منسجم»

في منتصف القـرن المنصـرم ولـدت الـروايـة الهندية دليلا على قدرة هذه الثقافة الهجينية على الحيـاة التي انبثقت من الصـراعات الاستعمارية في الشرق.

ان الافكـار الغـربيـة حول اللبرالية الراديكالية والـديمقـراطيـة تجسـدت بادب جديـد وبصنف جديـد وهـو الـروايـة التي تألقت فيهـا الرومانسية الاوربية التي انطفأت لتوها في اوربا.

وهذا التطور المسمى «بعصر النهضة البنغالية» تم على ايدي مجموعة من الكتاب ذوي الاسماء المشعـة مثـل رامـوهـان روي ومـودهوسودون داتا وبونكيمكو ندرو كوتو يادهيايا ورابندرات طاغور.

لقـد رافق ميـلاد الـروايـة يقظـة الهند الوطنية وميدان حدث الرواية اخذ بالاتساع بالشكل الذي اتسع به الوعي الوطني. وقد اثر الاحتكاك بالثقافة الاوربيـة في كثيـر من الهنـود المثقفين وحـدابهم اكثـر فاكثـر الى الالتفـات نحـو التقـاليـد الثقافية الـذاتيـة والكشف عنهـا مجـدداً وتقييمهـا بشكل آخـر. ان الكـاتب كوتـويـا دهيـايا مؤسس الرواية الهندية رأى ان ما كان مناسباً لاولئك الذين عاشوا قبـل ثلاثـة آلاف سنـة يمكن ان ينـاسب الاجيال الحـاليـة والقـادمة... وفي الوقت الذي اكد فيه هذا الكـاتب الكـرامة الوطنية للهند واهمية قيمها الـروحيـة للعصـر الحـاضـر كشف النقـاب عن اللامنطق في الاحساس السائد في الحياة اليومية وقـد تميـز هذا بشكـل اوضـح في معـالجة وضع المرأة في المجتمع الهندي المعاصر.

ان مسألة المرأة اصبحت مشكلة سياسية حادة ومـوضـوعـاً مسيطراً على الرواية شاكياً وضع المرأة المرير على مدى عقود طويلة من السنين. وهنـاك عشـرات من الكتب عنيت بوضـع المـرأة مثل حق الارملة في زواج جديـد ومن المعـروف ان درجـة تطـور المجتمـع يحكـم عليهـا حسب الموقف من الجنس اللطيف. ولكن بغيـة تفهم سبب اتخـاذ وضع المرأة مكاناً واسعاً في الادب الهندي يجب ادراك نوعيـة المكـان الـذي اوصلته التقاليد اليها في الحياة.

في نظـام اجتمـاعي قائم على تدرج المراتب تجسد المرأة الشكل الخلاق الفعلي للقوة الالهية التي منحت القـوة الـرجولية حافزاً بان لاتبقى هذه القـوة خافيـة مستسلمـة منطوية على ذاتها. وهذه الفكـرة المزدوجة تجد تعبيرها الواضح في تمجيد الالـه شيفـا وعبـادة شاكتي (وشـاكتي في الـديانة الهنـدية هي القوة الانثوية الالهية». وتأثير شاكتي لاحدود له وهو ذو عمل صالح مادام خالصاً ونقياً: ونظـراً لنقـاوة العنصـر الانثـوي فيجب صيـانتـه بواسطـة تعـاليم الـزواج الصارمة التي لاتخالف. وفي حالـة عدم السيطـرة على شاكتي فانها تصبح قوة مدمـرة قادرة حتى على تدمير نفسها. ان القوة الانثـويـة الالهيـة شاكتي تضمن المحـافظة على الحياة لذلك تعتبر الاسرة والامومة اسمى واجبات المـرأة. فالمـرأة لاتحتـاج ابـداً الى الذهاب الى المعبد فزوجها هو الهها.

كتبت انديرا غاندي في كتابها «حقيقتي» حول المـوقف الازدواجي ازاء المـرأة: «ان التصـور الهنـدي عن المـرأة حدد باتجـاهين متوازيين هما التفهم العـام بان المـرأة تقوم بدور التبعية المطيع بصفتها مجردة من القوة ولكنها في المعنى العميق هي رمز القوة والعنصر الفعلي».

وفـي الـتطبيق العملي يتجلى هذا الـرأي في نظام التحريم الذي لا يستطيع تفهمه انسان تربى على ثقـافـة اخـرى. ومن ذلـك تحـريم زواج الارامـل. ومن المثـل العليا ان لاتجرأ امرأة على البقـاء حيـة بعـد وفاة زوجها وانما عليها ان تحرق نفسها في نار مراسيم دفنه.

ان الكتاب من الرجال كانوا اول من دعا الى مساواة المرأة في الحقوق. ولكن افكارهم جوبهت بالاصطدام مع الحقيقة الفنية وانعكاس الواقع. فالتقدم الاجتماعي غير ممكن دون تحرر المرأة.

ولكن في التركيب الاجتماعي للهند يتداخل كل شيء بشكـل وطيد محكم بحيث لامجـال فيه لتحرر المرأة. وكان الكاتب مجبراً على ايضاح خط المساواة الذي رافق محاولات المرأة لتحطيم قيود التقاليد.

فلم يستطع الكاتب جراء ذلك الا ان يشاطرها الألم والشفقـة والتسـاؤل باصرار عن حقهـا في المساواة او ان بحثها هي والقارىء على الاحتجاج على تلك الاوضاع التي تمنع المرأة من ان تكون زوجة مثالية واماً.

في رواية الهند المتحررة يرن صدى موضوع المرأة بنغم آخر. فقد استطاعت النساء انفسهن ان يشرحن في قصصهن مشاكلهن وكان العامل الرئيس على كل حال ان كثيرا من النساء ومنهن فلاحات ساهمن بصورة مشتركة مع الرجال في حركة التحرر الوطني وقد تصاعد وعي النساء لدورهن بشكل ملحوظ.

ومثال بارز على تطور وضع المرأة كتاب أماريتا بريتام. فبطلات روايتها لايطرحن السؤال عن الحق في السعادة وانما عن نوع سعادة المرأة وكيفية الوصول اليها. ان نساء اماريتا بريتام من سكان المدن اسوة بها وان المدينة لاتجعل المرأة مكبلة بقوة وانما تمحنها مجالا معيناً للحركة ولكن أهم العوائق في طريقها نحو تحقيق الذات سايكولوجية الرجل غير المتحرر لذلك تتخلى بطلات اماريتا بريتام عن كل امل في الوئام ويصبحن مضطرات لاختيار الاصعب وهو اما العبودية في حياة الاسرة او اطلاق قدراتها خارج نطاق الاسرة من اجل انوثة تتحمل الضرر والمخاطر ومع ذلك فلا يمكن القول بان ما من نساء سعيدات في روايات أماريتا بريتام.

قبل فترة وجيزة منحت الكاتبة اماريتا بريتام جائزة غيانبيث الادبية تقديراً لها وهي اعلى جائزة ادبية في الهند وبهذه المناسبة قالت الكاتبة في مقابلة بان ليس من الممكن فصل تحرر المرأة من تحرر الرجل نظراً الى ان الرجل من الناحية السايكولوجية ما يزال عبداً لايدرك ماذا ستقدم له العلاقات المتكافئة مع امرأة حرة. ان حب امرأة غير حرة مازال طابعاً للشعور بعدم استقلالها والتبعية الاقتصادية تعرقل معرفة الحب لذلك فهي لاتعتقد أيضا ان التحرر يتم عن طريق شعارات صارخة كنداءات الباعة في الاسواق لترويج بضائعهم. فالتحرر يتطلب تفتح الشخصية تفتحاً تصبح به حرة.

وفي روايات السنوات الاخيرة سواء كتبها رجال او نساء اصبح انطلاق البطلات من اغلال الاسرة لايتضمن التساؤل عن طريق ممكن وانما يتضمن التعبير عن واقع اقتصادي اجتماعي. فالتقاليد قاسية ولاسيما في القرية ولكن التطور الاقتصادي يثبت وجوده.

فالنساء يذهبن للعمل ويبرهن على ان الاستقلال المادي هو العامل الاساسي حقاً لحل مشكلة المرأة ولكن هذا الحل نفسه ما يزال غير قائم وفي روايات موهان راكيش وكريشنا سوبتي وسونيل غانغولي وبهيسام ساهنى يبرز نموذج جديد وهو ان المرأة تحاول بمرارة والم الانعتاق من العادات التقليدية ولكنها لاتستطيع العيش بسجايا صنعتها بذاتها بشكل واع فهي تهتدي بدوافع انانية مجسدة سايكولوجيا «كل شيء مباح».

ونجد مثل هذه البطلات فى ما عرضه سونيل غانغولي اوبهيسام ساهني في رواية «الاغلال» ١٩٧٠ وفي رواية «باسانتي» حيث عولجت مشاكل اخرى حادة في الهند المعاصرة ان اتساع حركة تمدين القرى في الهند يجتذب سكان القرى الى المدن التي اخذت تتنامى متسعة تحاط بها مدن حديثة تابعة لها نظيفة بشكل لامع. ولكن الهند تبقى كما هي. فمما يزعج المدن الاصلية تزايد احياء قبيحة على ضواحيها مجاورة الى احياء السكن اللامعة.

وهذه الاحياء القبيحة تسمى باللغة الهندية «باستي» وفيها يقطن عادة عمل البناء الذين نزحوا من القرى وفي مثل هذه الاحياء القذرة على ضواحي المدن تعيش ايضا الفتاة «باسانتي» البالغة من العمر ١٤ سنة مع عائلتها انها تعيش ضائعة بين عهدين وهذا ما يجعلها نموذجاً للهند حالياً. والقرية كلها ملاصقة لنيودلهي وقد جلبت معها الى المدينة ما لديها من ادوات عملها وممتلكاتها الشخصية وتقاليد اجتماعية قائمة على السيطرة الابوية وهذه القرية لاتستطيع ان تتصور قدرتها على العيش دون هذه الامور التي جلبتها معها. وهي حتى في داخل المدينة تمارس حياة مشددة خاضعة لمقررات مجلس القرية المنتخب والقرية لاتسمح لنفسها ان تعيش على شاكلة وطراز المدينة والامتزاج بتقاليد حياتها. وهذا التجاور بين القرية والمدينة يولد خليطاً معقداً فسكان الباستي «الحي الكريه» ولاسيما الشباب تعرضوا الى تأثيرات متناقضة شديدة التباين فالتقاليد من جهة والثقافة الجماهيرية من جهة ثانية.. وعندما وصل التلفزيون الى المدينة وبدأ يتألق في الاكواخ المجاورة لها كان الناس ينظرون الى البث التلفزيوني سرا وخلسة اذ كانوا يقفون متفرجين خلسة خلف شقوق الستائر. وما من فلم تلفزيوني لم يشاهده الشباب ولا اية أغنية لم يتعلموها عن ظهر قلب.

ان معالجة الكتاب لهذه الامور الشعبية بقيت الى امد طويل قضية تكهنية وهذا مما يعرقل الواقعية ولا سيما في الرواية القائمة عليها. وكما بين احد النقاد فان كثيراً من الروايات في الاعوام الخمسينية التي كانت تعتبر من قبل النقد آنذاك واقعية ما هو في الحقيقة الا ما يسمى بنوع من الرومانسية الجديدة فهي اما بحث في الواقع أو انها ضغطت عليه في كليشة قائمة على المحاكاة.

ان الرواية الواقعية الناقدة عادة وبدون تحفظ اصبحت ظاهرة في الوقت الاخير وهي نتيجة مباشرة للتغيرات الاجتماعية العميقة وادخال السياسة في الوعي الجماهيري ثم هناك عامل آخر ذو تأثير مهم وهو أن الافق المهني لدى الكاتب اصبح واسعاً بشكل جوهري لانه اصبح اليوم اكثر من السابق يشمل عملية الادب العالمي ويعرف الادب الهندي المعاصر بشكل أفضل فالترجمات داخل هذا الادب الكثير اللغات تزايدت بسرعة هائلة.

ان الاقتراب من الواقعية سمح للرواية الهندية ان تتطرق بجد الى موضع العقلية الطائفية الدينية ونظام الطوائف وقبل كل شيء وضع «المنبوذين» المحرم لمسهم، هؤلاء الناس الذين يطردون من الحياة الجماعية عملياً بسبب ولادتهم.

■ م. ش. ح